4775262

TRAITÉS
SUR LA
MUSIQUE.

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.

GENEVE.

M. DCC. LXXXI. [1781]

AXA 226:(1781)

LAUSANNE

PROJET CONCERNANT *DE* NOUVEAUX SIGNES *POUR LA* MUSIQUE.

Ce projet tend à rendre la Muſique plus commode à noter, plus aiſée à apprendre & beaucoup moins diffuſe.

Il paroît étonnant que les ſignes de la Muſique étant reſtés auſſi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il eſt vrai qu'on a donné ſouvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, ſans avoir les avantages de la Muſique ordinaire, en

avoient preſque tous les inconvéniens; aucun que je ſache, n'a juſqu'ici touché le but, ſoit qu'une pratique trop ſuperficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu conſidérer théoriquement, ſoit que le génie étroit & borné des Muſiciens ordinaires les ait empêché d'embraſſer un plan général & raiſonné, & de ſentir les vrais inconvéniens de leur art; de la perfection actuelle duquel ils ſont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de tranſpoſitions, de dièſes, de bémols, de bécarres, de meſures ſimples & compoſées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauſes, de demi-pauſes, de ſoupirs, de demi-ſoupirs, de quarts-de-ſoupirs, &c. donne une foule de ſignes & de combinaiſons, d'où réſultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, & l'autre de ſurcharger la mémoire des Ecoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité néceſſaire, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à livre ouvert, il s'en-

ſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens, remédiera auſſi à l'autre; & dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il eſt avantageux outre cela que ces ſignes ſoient déjà connus, afin que l'attention ſoit moins partagée, & faciles à figurer afin de rendre la Muſique plus commode.

Il faut pour cet effet conſidérer deux objets principaux, chacun en particulier. Le premier doit être l'expreſſion de tous les ſons poſſibles; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des ſons que de leurs ſilences relatifs, ce qui comprend auſſi la différence des mouvemens.

Comme la Muſique n'eſt qu'un enchaînement de ſons qui ſe font entendre ou tous enſemble, ou ſucceſſivement; il ſuffit que tous ces ſons aient des ex-

preſſions relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain ſon fondamental, pourvu que ce ſon ſoit nettement exprimé, & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut re mi fa ſol la ſi* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue pour paſſer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la réſoudre, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point. Si je ſors de l'Octave par la-

quelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui eſt au-deſſus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-deſſus de cette note par laquelle je ſors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'eſt un indice que, non-ſeulement la note ſur laquelle il eſt, mais encore toutes celles qui la ſuivront ſans aucun ſigne qui le détruiſe, devront être priſes dans l'étendue de cette Octave ſupérieure où je ſuis entré.

Au contraire ſi je veux paſſer à l'Octave qui eſt au-deſſous de celle où je me trouve, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point eſt ſur la note, vous paſſez dans l'Octave ſupérieure ; s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'Octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou deſcendiez d'une Octave, mais à chaque point vous paſſez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au ſon fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainſi ſe trouve bien dans la même Octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers du mot d'Octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'eſt compoſée que de notes, l'1 d'en-haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent, être pris ſur chacune des douze cordes du ſyſtême chromatique; & pour la déſigner, il ſuffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde ſur le clavier dans l'ordre naturel; c'eſt-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, déſigne la touche du clavier qui

doit s'appeller *ut* & par conſéquent être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoiſſance de cette clef n'eſt que pour les inſtrumens, & ceux qui chantent n'ont pas beſoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms ſont toujours conſervés aux mêmes notes : c'eſt-à-dire, que l'art de ſolfier toute Muſique poſſible conſiſte préciſément à connoître ſept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de poſition, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de tranſpoſitions & de clefs qui, quoi qu'ingénieuſement inventées, n'en ſont pas moins le ſupplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, ſe réſout avec la même aiſance. On conçoit le clavier diviſé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus baſſe Octave s'appelle A, la ſeconde B, la troiſieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correſpondante à l'Octave dans

laquelle ſe trouve la premiere note de cet air, ſa poſition préciſe eſt connue, & les points vous conduiſent enſuite partout ſans équivoque. De-là, découle encore généralement & ſans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles, tant en montant qu'en deſcendant, des repriſes & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le diſtingue auſſi) & l'Octave étant ainſi bien déſignés, il faudra ſe ſervir de la tranſpoſition pour les inſtrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Muſiciens inſtruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver ſur leurs inſtrumens : il en réſultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne ſera pas plus difficile de tranſporter toutes ſortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, ſuivant le beſoin, que de les jouer ſur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'inſtrument & jamais de

la note qui, par le changement d'un ſeul ſigne, repréſentera le même air ſur quelque ton que l'on veuille propoſer; de ſorte, enfin, qu'un Orcheſtre entier, ſur un ſimple avertiſſement du maître, exécuteroit ſur le champ en *mi* ou en *ſol* une piece notée en *fa*, en *la*, en *ſi* bémol ou en tout autre ton imaginable: choſe impoſſible à pratiquer dans la Muſique ordinaire & dont l'utilité ſe fait aſſez ſentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, eſt peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Muſique. Car ſi les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progreſſions des ſons. Or, dès que le ton change, les rapports des ſons & la progreſſion changeant auſſi, la raiſon dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, ſans quoi l'on renverſe le ſens des noms & l'on ôte aux mots le ſeul avantage qu'ils puiſſent avoir, qui eſt d'exciter d'autres idées avec celles des

ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes, qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience ſur la peine qu'ont les Ecoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la tranſpoſition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & néceſſaire habitude de lire les bémols & les dièſes des clefs qui font avec leurs huit poſitions, quatre-vingt combinaiſons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'enſuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des inſtrumens, ne valent rien du tout, & je ſuis ſûr qu'il n'y a pas un bon Muſicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne faſſe plus d'attention dans ſon jeu au degré du ton où il ſe trouve, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux Ecoliers à bien connoître les deux modes & la diſpoſition réguliere des ſons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur ſur tous les ſons de l'inſtrument, choſe qu'il faut toujours ſavoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma muſique entre les mains, j'oſe

répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées ſont le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi 5, *fa* diéſé ainſi 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant 7, 2, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à mon-

trer

trer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièſe & du bémol, & dès que les ſignes qui les expriment ſeront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement ſuperflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puiſque les Muſiciens s'en ſervent ſouvent en deux ſens abſolument oppoſés, & laiſſent ainſi l'Ecolier dans une incertitude continuelle ſur ſon véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note ſéparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui eſt au-deſſus exprime la note dans le ton d'où l'on ſort, & celui de deſſous repréſente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom

de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des Ecoliers pendant un tems infini. Or, je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la préciſion poſſible par l'une de ces deux meſures. Je commencerai donc par faire main-baſſe ſur tous ces chiffres bizarres, réſervant ſeulement le deux & le trois, par leſquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poſſibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la meſure ne ſe confonde point avecceux des notes, je

l'en diſtingue en le faiſant plus grand & en le ſéparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à préſent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliſſent.

Un défaut conſidérable dans la Muſique eſt de repréſenter comme valeurs abſolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il eſt ſûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. eſt déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la meſure où elle ſe trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine meſure paſſera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire; & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant ſcrupuleuſement à la valeur abſolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples, beaucoup plus vîte qu'une

autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compoſiteur, & de quoi les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

D'ailleurs, la diviſion ſous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle eſt établie, ne ſuffit pas pour tous les cas, & ſi, par exemple, je veux paſſer trois notes égales dans un tems d'une meſure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Muſicien le devine, ou que je l'en inſtruiſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'eſt encore un autre inconvénient de ne point ſéparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande meſure, l'Ecolier ne ſait où il en eſt, ſur-tout lorſque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il faſſe lui-même la diſtribution.

La ſéparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de ſimplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou pluſieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'eſt qu'elle remplit tout ce tems-

là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il pluſieurs notes compriſes dans chaque tems, la choſe n'eſt pas plus difficile. Diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorſqu'un tems ſe trouve partagé, de ſorte que toutes les notes n'y ſont pas d'égale valeur, pour repréſenter, par exemple, dans un ſeul tems une noire & deux croches, je conſidere ce tems comme diviſé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches enſemble la ſeconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-deſſus ou au-deſſous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embraſſe ne repréſente qu'une ſeule note, laquelle doit être ſubdiviſée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, ſuivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui rempliſſe ſeule une meſure entiere, il ſuffit de la placer ſeule entre les deux lignes qui renferment la meſure, & par la même regle que je viens d'établir, cela ſignifie que cette note doit durer toute la meſure entiere.

A l'égard des tenues, je me ſers auſſi du point pour les exprimer; mais d'une maniere bien plus avantageuſe que celle qui eſt en uſage : car, au lieu de lui faire valoir préciſément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'eſt déterminée que par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure; & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme

on le verra par les exemples, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'Octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure ; c'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires, qui diſtrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la ſimplicité des miens.

Les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul ſigne. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs ſilences relatifs, il s'enſuit que le zéro, par ſa ſeule poſition & par les points qui le peuvent ſuivre, leſquels alors exprimeront des ſilences, ſuffit ſeul pour remplacer toutes les pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs & autres ſignes bizarres & ſuperflus qui rempliſſent la muſique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne ſoit réſolue,

en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Ce ſyſtême renferme, ſans contredit, des avantages eſſentiels par deſſus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La muſique ſera du double & du triple plus aiſée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de ſignes.

2°. Parce que ces ſignes ſont plus ſimples.

3°. Parce que ſans autre étude, les caracteres mêmes des notes y repréſentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles ſont très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la muſique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le ſyſtême ordinaire chaque poſition peut avoir ſept noms différens ſur chaque clef, ce qui cauſe une confuſion dont les Ecoliers ne ſe tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5°. Parce que les tems y ſont mieux diſtingués que dans la muſique ordinaire,

& que les valeurs des ſilences & des notes y ſont déterminées d'une maniere plus ſimple & plus générale.

9°. Parce que le mode étant toujours connu, il eſt toujours aiſé de préluder & de ſe mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la muſique ordinaire, où ſouvent les Ecoliers s'embarraſſent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En ſecond lieu, la muſique en eſt plus commode & plus aiſée à noter, occupe moins de volume ; toute ſorte de papier y eſt propre, & les caracteres de l'Imprimerie ſuffiſant pour la noter, les Compoſiteurs n'auront plus beſoin de faire de ſi grands frais pour la gravure de leurs pieces ; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compoſiteurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins conſidérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords ſeroient connus par la ſeule inſpection des ſignes & ſans ces ſauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que pluſieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION

SUR LA

MUSIQUE

MODERNE.

PRÉFACE.

S'IL eſt vrai que les circonſtances & les préjugés décident ſouvent du ſort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi. Le Public eſt aujourd'hui ſi indiſpoſé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; ſi rebuté de ſyſtêmes & de projets, ſur-tout en fait de Muſique, qu'il n'eſt plus gueres poſſible de lui rien offrir en ce genre, ſans s'expoſer à l'effet de ſes premiers mouvemens, c'eſt-à-dire, à ſe voir condamné ſans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit ſurmonter tant d'obſtacles, réunis non par la raiſon, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas poſſible de forcer de ſi puiſſantes barrieres ; n'avoir que la raiſon pour ſoi, ce n'eſt pas combat-

tre à armes égales, les préjugés ſont preſque toujours ſûrs d'en triompher, & je ne connois que le ſeul intérêt capable de les vaincre à ſon tour.

Je ſerois raſſuré par cette derniere conſidération, ſi le Public étoit toujours bien attentif à juger de ſes vrais intérêts : mais il eſt pour l'ordinaire aſſez nonchalant pour en laiſſer la direction à gens qui en ont de tout opposés, & il aime mieux ſe plaindre éternellement d'être mal ſervi, que de ſe donner des ſoins pour l'être mieux.

C'eſt préciſément ce qui arrive dans la Muſique; on ſe récrie ſur la longueur des Maîtres & ſur la difficulté de l'Art, & l'on rebute ceux qui propoſent de l'éclaircir & de l'abréger. Tout le monde convient que les caracteres de la Muſique ſont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet Art : cependant on

ſe défend contre toute propoſition de les réformer, comme contre un danger affreux : imaginer d'autres ſignes que ceux dont s'eſt ſervi le divin Lulli, eſt non-ſeulement la plus haute extravagance dont l'eſprit humain ſoit capable, mais c'eſt encore une eſpece de ſacrilege. Lulli eſt un Dieu dont le doigt eſt venu fixer à jamais l'état de ces ſacrés caracteres : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils ſoient éterniſés par ſes Ouvrages ; il n'eſt plus permis d'y toucher ſans ſe rendre criminel, & il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes Gens qui apprendront déſormais la Muſique, paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne ſont pas-là les propres termes, c'eſt du moins le ſens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la Muſique.

Quoi ! faudra t-il jetter au feu tous nos Auteurs ? tout renouveller ? La Lande, Bernier, Correlli ? Tout cela ſeroit donc perdu pour nous ? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels ſeroient les Muſiciens qui voudroient ſe réſoudre à redevenir Ecoliers ?

Je ne ſais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections ; mais il me ſemble qu'en les réduiſant en maximes, & en détaillant un peu les conſéquences, on en feroit des aphoriſmes fort ſinguliers, pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux-Arts.

D'ailleurs, ce raiſonnement porte abſolument à faux, & l'établiſſement des nouveaux caracteres, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conſerveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par les

les anciennes qui ſubſiſteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je ne vois pas la néceſſité de jetter l'Original au feu. Ce n'eſt donc ni l'Ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on riſqueroit de perdre, & remarquez, ſur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau ſyſtême, il ne détruiroit jamais l'ancien avec aſſez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'uſage; les Livres en ſeroient uſés avant que d'être inutiles, & quand ils ne ſerviroient que de reſſource aux opiniâtres, on trouveroit toujours aſſez à les employer.

Je ſais que les Muſiciens ne ſont pas traitables ſur ce chapitre. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des ſons, c'eſt celle des noires, des blanches, des doubles-croches, & dès que ces figures ceſſeroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Muſique. La

crainte de redevenir Ecoliers, & ſurtout le train de cette habitude, qu'ils prennent pour la ſcience même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur propoſeroit en ce genre. Il ne faut donc pas compter ſur leur approbation; il faut même compter ſur toute leur réſiſtance dans l'établiſſement des nouveaux caracteres, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais ſimplement comme nouveaux.

Je ne ſais quel auroit été le ſentiment particulier de Lulli ſur ce point, mais je ſuis preſque ſûr qu'il étoit trop grand-homme pour donner dans ces petiteſſes; Lulli auroit ſenti que ſa ſcience ne tenoit point à des caracteres; que ſes ſons ne ceſſeroient jamais d'être des ſons divins, quelques ſignes qu'on employât pour les exprimer, & qu'enfin, c'étoit tou-

jours un ſervice important à rendre à ſon Art & au progrès de ſes Ouvrages, que de les publier dans une langue auſſi énergique, mais plus facile à entendre, & qui par-là deviendroit plus univerſelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux Exemplaires, dont aſſurément il n'auroit pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'Art.

Le malheur eſt que ce n'eſt pas à des Lulli que nous avons à faire. Il eſt plus aiſé d'hériter de ſa ſcience que de ſon génie. Je ne ſais pourquoi la Muſique n'eſt pas amie du raiſonnement; mais ſi ſes Eleves ſont ſi ſcandaliſés de voir un confrere réduire ſon Art en principes, l'approfondir, & le traiter méthodiquement, à plus forte raiſon ne ſouffriroient-ils pas qu'on oſât attaquer les parties mêmes de cet Art.

Pour juger de la façon dont on y

ſeroit reçu, on n'a qu'à ſe rappeller combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniâtreté pour ſubſtituer l'uſage du *ſi* à ces groſſieres nuances, qui ne ſont pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'Echelle étoit compoſée de ſept ſons différens; mais on ne pouvoit ſe perſuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puiſqu'on ne s'en étoit pas aviſé juſques-là, & que la Muſique n'avoit pas laiſſé d'aller ſon train.

Toutes ces difficultés ſont préſentes à mon eſprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne ſaurois croire qu'elles puiſſent tenir contre les vérités de démonſtration que j'ai à établir. Que tous les ſyſtêmes qu'on a propoſés en ce genre aient échoué juſqu'ici, je n'en ſuis pas étonné: même à égalité d'avantages & de dé-

fauts, l'ancienne méthode devoit ſans contredit l'emporter, puiſque pour détruire un ſyſtême établi, il faut que celui qu'on veut ſubſtituer lui ſoit préférable, non-ſeulement en les conſidérant chacun en lui-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raiſons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'eſt ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il eſt en effet, s'il conſerve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en ſauve les inconvéniens, & enfin s'il réſout les objections extérieures qu'on oppoſe à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle eſt en ſoi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils ſeront diſcutés dans le corps de l'Ouvrage, & l'on ne peut ſavoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu;

pour le troiſieme, rien n'eſt ſi ſimple à décider. Il ne faut, pour cela, qu'expoſer le but même de mon projet & les effets qui doivent réſulter de ſon exécution.

Le ſyſtême que je propoſe roule ſur deux objets principaux ; l'un de noter la Muſique & toutes ſes difficultés d'une maniere plus ſimple, plus commode, & ſous un moindre volume.

Le ſecond & le plus conſidérable, eſt de la rendre auſſi aiſée à apprendre qu'elle a été rebutante juſqu'à préſent, d'en réduire les ſignes à un plus petit nombre, ſans rien retrancher de l'expreſſion, & d'en abréger les regles, de façon à faire un jeu de la théorie, & à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, ſans que la difficulté de la note y puiſſe jamais entrer pour rien.

Il eſt aiſé de juſtifier par l'expérience,

qu'on apprend la Muſique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Muſiciens formés par elle, ſeront plus ſûrs que les autres à égalité de ſcience, & qu'enfin ſa facilité eſt telle que quand on voudroit s'en tenir à la Muſique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus ſurement & en moins de tems. Propoſition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laiſſe pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonſtration. Or, ces faits ſuppoſés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & ſans reſſource. En premier lieu, la Muſique notée ſuivant l'ancien ſyſtême ne ſera point inutile, & il ne faudra point ſe tourmenter pour la jetter au feu, puiſque les Eleves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert ſur la

Muſique ordinaire, en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément ; comme ils ſauront donc également l'un & l'autre, ſans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Muſique eſt inutile.

Suppoſons des Ecoliers qui n'aient pas des années à ſacrifier, & qui veuillent bien ſe contenter de ſavoir en ſept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert ſur ma note, je dis que la Muſique ordinaire ne ſera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la ſauront pas exécuter à livre ouvert : peut-être même, ne la déchiffreront-ils pas ſans peine : mais enfin, ils la déchiffreront ; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la meſure & celle de l'intonation, il ſuffira de ſacrifier

cinq ou ſix leçons dans le ſeptieme mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur ſeront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aiſément par eux-mêmes, & ſans le ſecours d'aucun Maître; & quand ils ne voudroient pas ſe donner ce ſoin, toujours ſeront-ils capables de traduire ſur le champ toute ſorte de Muſique par la leur, & par conſéquent, ils ſeroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle eſt encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma méthode eſt ſi ſimple qu'elle n'a beſoin que d'être lue & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient, viendroient plus des diſpoſitions de leur eſprit que de l'obſcurité du ſyſtême, puiſque des Dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer,

ont chanté ſur le champ & à livre ouvert, de la Muſique notée ſuivant cette méthode, & ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des Muſiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les Muſiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne ſe piquent gueres de juger des choſes ſans préjugés & ſans paſſion, & communément ils les conſiderent bien moins par ce qu'elles ſont en elles-mêmes, que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il eſt vrai que, même en ce ſens-là, ils n'auroient nul ſujet de s'oppoſer au ſuccès de mon ſyſtême, puiſque dès qu'il eſt publié, ils en ſont les maîtres auſſi-bien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Muſique, devant naturellement lui donner un cours plus univerſel, ils n'en ſeront que plus oc-

cupés, en contribuant à le répandre. Il eſt cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du Public qui puiſſe les engager à cultiver un ſyſtême dont les avantages paroiſſent autant d'innovations dangereuſes contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Muſiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces Meſſieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractere & par leurs lumieres. Il n'eſt que trop connu que ce qu'on appelle peuple, domine toujours par le nombre dans toutes les ſociétés & dans tous les états; mais il ne l'eſt pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables, & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profeſſion de la Muſique, c'eſt que le peuple y eſt peut-être un peu plus nombreux, & les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en ſoit, quand on voudroit ſuppoſer & groſſir tous les obſtacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne ſauroit nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux & trois mille perſonnes qui, avec beaucoup de diſpoſitions, n'apprendront jamais la Muſique, par l'unique raiſon de ſa longueur & de ſa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité ſans replique; & qu'on ne diſe pas que cette méthode ne leur ſervira de rien pour exécuter ſur la Muſique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection; il ſera d'autant moins néceſſaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura ſoin de leur donner des Editions des meilleures pieces de Muſique de toute eſpece & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de ſymphonies, en attendant que le ſyſtême ſoit af-

ſez répandu pour en rendre l'uſage univerſel.

Enfin, ſi l'on outroit aſſez la défiance pour s'imaginer que perſonne n'adopteroit mon ſyſtême, je dis que même dans ce cas-là, il ſeroit encore avantageux aux Amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particuliere. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet Ouvrage, feront aſſez comprendre les avantages de mes ſignes ſur les ſignes ordinaires, ſoit pour la facilité, ſoit pour la préciſion. On peut avoir en cent occaſions des Airs à noter ſans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-ſimple. Voulez-vous envoyer en Province des airs nouveaux, des ſcenes entieres d'Opéra, ſans augmenter le volume de vos lettres? Vous pouvez écrire ſur la même feuille de très-longs morceaux de

Muſique. Voulez-vous en compoſant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie ? La pratique de mon ſyſtême ſatisfait à tout cela, & je conclus enfin, qu'à ne conſidérer ma méthode que comme cette langue particuliere des Prêtres Egyptiens, qui ne ſervoit qu'à traiter des ſciences ſublimes, elle ſeroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Muſique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle ſeroit plus aiſée que la langue ordinaire, & ne pourroit par conſéquent être long-tems un myſtere pour le Public.

Il ne faut point regarder mon ſyſtême comme un projet tendant à détruire les anciens caracteres. Je veux croire que cette entrepriſe ſeroit chimérique, même avec la ſubſtitution la plus avantageuſe; mais je crois

auſſi que la commodité des miens, & ſur-tout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reſte, dans l'état d'imperfection où ſont depuis ſi long-tems les ſignes de la Muſique, il n'eſt point extraordinaire que pluſieurs perſonnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'eſt pas même bien étonnant que pluſieurs ſe ſoient rencontrés dans le choix des ſignes les plus naturels & les plus propres à cette ſubſtitution, tels que ſont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent gueres des choſes que ſur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raiſon de l'uſage des mêmes caracteres, on m'accuſera de n'avoir fait que co-

pier, & de donner ici un ſyſtême renouvellé. J'avoue qu'il eſt aiſé de ſentir que c'eſt bien moins le genre des ſignes, que la maniere de les employer qui conſtitue la différence en fait de ſyſtêmes : autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algebre & la Langue Françoiſe ne ſont que la même choſe, parce qu'on s'y ſert également des lettres de l'alphabet ; mais cette réflexion ne ſera pas probablement celle qui l'emportera, & il paroît ſi heureux par une ſeule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre ſur mon compte les vices des autres ſyſtêmes, qu'il eſt des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raiſon de ſa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y ſerois bien moins ſenſible qu'à ceux

qui

qui pourroient tomber directement ſur mon ſyſtême. Il importe beaucoup plus de ſavoir s'il eſt avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur ; & quand on me refuſeroit l'honneur de l'invention, je ſerois moins touché de cette injuſtice, que du plaiſir de le voir utile au Public. La ſeule grace que j'ai droit de lui demander, & que peu de gens m'accorderont, c'eſt de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon Ouvrage, & ceux qu'on m'accuſeroit d'avoir copié.

J'avois d'abord réſolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie Royale des Sciences, le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il falloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une

Académie, & qu'il y avoit bien des objections de toute eſpece à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes abſolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enſeignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle maniere de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin, entiérement différente de tout ce qui a paru juſqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre ſignes ſeulement, je chiffre toute ſorte de Baſſes continues, de maniere à rendre la modulation & la Baſſe-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, ſans qu'il lui ſoit poſſible de s'y tromper. Suivant cette

méthode on peut, ſans voir la Baſſe-figurée, accompagner très-juſte par les chiffres ſeuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette Baſſe-figurée, l'ont directement à la fondamentale; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en dire davantage ſur cet article.

DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.

— *Immutat animus ad priſtina.* — Lucr.

IL paroît étonnant que les ſignes de la Muſique étant reſtés auſſi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le Public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'Art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il eſt vrai qu'on a donné ſouvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, ſans avoir les avantages de la Muſique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je ſache, n'a juſqu'ici touché le but ; ſoit qu'une pratique trop ſuperficielle ait fait échouer ceux qui

l'ont voulu conſidérer théoriquement, ſoit que le génie étroit & borné des Muſiciens ordinaires les ait empêchés d'embraſſer un plan général & raiſonné, & de ſentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils ſont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui ne ſe perfectionnent que ſucceſſivement. Les inventeurs de ſes caracteres n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la ſuite. Il eſt arrivé de-là que leur ſyſtême s'eſt bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit des regles pour remédier aux inconvéniens préſens, & pour multiplier une expreſſion trop bornée, qui ne pouvoit ſuffire aux nouvelles combinaiſons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot: les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques proprietés des ſons, & ſur-tout, la pratique du Chant qui étoit en uſage de leur tems, ils ſe ſont contentés de faire, par rapport à cela,

des ſyſtêmes de Muſique que d'autres ont peu-à-peu changés, à meſure que le goût de la Muſique changeoit. Or, il n'eſt pas poſſible qu'un ſyſtême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans ſon origine, ne ſe charge à la fin d'embarras & de difficultés, par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne ſauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal aſſorti.

C'eſt le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Muſique, en exceptant, cependant, la ſimplicité du principe qui ne s'y eſt jamais rencontrée. Comme le fondement en eſt abſolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'eſt pas aiſé de ſavoir préciſément en quel état étoit la Muſique, quand Gui d'Arezze (*) s'aviſa de ſupprimer

(*) Soit Gui d'Arezze, ſoit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au ſyſtême, & je ne parle du premier que parce qu'il eſt plus connu.

tous les caracteres qu'on y employoit, pour leur ſubſtituer les notes qui ſont en uſage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraiſemblable, c'eſt que ces premiers caracteres étoient les mêmes avec leſquels les anciens Grecs exprimoient cette Muſique merveilleuſe, de laquelle, quoiqu'on en diſe, la nôtre n'approchera jamais, quant à ſes effets; & ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que Gui rendit un fort mauvais ſervice à la Muſique, & qu'il eſt fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en ſon chemin, des Muſiciens auſſi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'eſt pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fuſſent en même tems les caracteres de leur Muſique, & les chiffres de leur Arithmétique: de ſorte qu'ils n'avoient beſoin que d'une ſeule eſpece de ſignes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du diſcours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaiſons des ſons; en quoi ils étoient bien plus ſages ou plus heureux que nous, qui ſommes contraints de travailler notre ima-

gination ſur une multitude de ſignes inutilement diverſifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon ſujet, comment ſe peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'uſage des notes a introduites dans la Muſique, ou que, s'en appercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remede, d'eſſayer de la ramener à ſa premiere ſimplicité, & en un mot, de faire pour ſa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter : car, en vérité, c'eſt le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raiſons dont cet Auteur dut ſe ſervir pour faire abolir l'ancien ſyſtême en faveur du ſien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux ſuivantes, 1. Les notes ſont plus apparentes que les chiffres, 2. Et leur poſition exprime mieux à la vue la hauteur & l'abaiſſement des ſons. Voilà donc les ſeuls principes ſur leſquels notre Aretin bâtit un nouveau ſyſtême de Muſique, anéantit toute celle qui étoit en uſage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver ſi Gui raiſonnoit juſte, même en admettant la vérité de ſes deux propoſitions, la queſtion ſe réduiroit à ſavoir ſi les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'eſprit, & ſi la perfection d'une méthode conſiſte à en rendre les ſignes plus ſenſibles en les rendant plus embarraſſans : car c'eſt préciſément le cas de la ſienne.

Mais nous ſommes diſpenſés d'entrer là-deſſus en diſcuſſion, puiſque ces deux propoſitions étant également fauſſes & ridicules, elles n'ont jamais pu ſervir de fondement qu'à un très-mauvais ſyſtême.

En premier lieu; on voit d'abord que les notes de la Muſique rempliſſant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les ſubſtitue, on peut, en faiſant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins auſſi viſibles que les notes, ſans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Muſique notée ayant des points, des quarts-de-ſoupirs, des lignes, des clefs, des dièſes, & d'autres ſignes néceſſaires autant & plus menus que les chiffres, c'eſt par ces ſignes-là, & non par la

groſſeur des notes, qu'il faut déterminer le point-de-vue.

En ſecond lieu; Gui ne devoit pas faire ſonner ſi haut l'utilité de la poſition des notes : puiſque, ſans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle eſt la cauſe, l'avantage qu'elle procure ſe trouve déjà tout entier dans la Muſique naturelle : c'eſt-à-dire, dans la Muſique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, ſi un ſon eſt plus haut ou plus bas que celui qui le précede ou que celui qui le ſuit, avec cette différence ſeulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou le rapport des deux ſons qui le compoſent, eſt préciſément connu par la ſeule inſpection ; au lieu que dans la Muſique ordinaire vous connoiſſez à l'œil qu'il faut monter ou deſcendre, & vous ne connoiſſez rien de plus.

On ne ſauroit croire quelle application, quelle perſévérance, quelle adroite mécanique eſt néceſſaire dans le ſyſtême établi, pour acquérir paſſablement la ſcience des intervalles & des rapports : c'eſt l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop

longue & jamais aſſez étendue, puiſque après une pratique de quinze & vingt ans, le Muſicien trouve encore des ſauts qui l'embarraſſent, non-ſeulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connoiſſance de l'intervalle, ſur-tout, lorſqu'il eſt queſtion de ſauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, & j'en parlerai plus au long.

Le ſyſtême de Gui eſt tout-à-fait comparable, quant à ſon idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, propoſeroit d'établir entr'eux une certaine groſſeur relative, & proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, ſeroit du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, & ainſi de ſuite. Les défenſeurs de ce ſyſtême ne manqueroient pas de vous prouver qu'il eſt très-avantageux dans l'Arithmétique, d'avoir ſous les yeux des caracteres uniformes qui, ſans aucune différence par la figure, n'en auroient que par la grandeur, & peindroient en quelque ſorte aux yeux les

rapports dont ils ſeroient l'expreſſion.

Au reſte, cette connoiſſance oculaire des hauts, des bas, & des intervalles eſt ſi néceſſaire dans la Muſique, qu'il n'y a perſonne qui ne ſente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter ſur une ſeule ligne, par les caracteres les plus bizarres, les plus mal imaginés, & les moins analogues à leur ſignification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, & de biais, dans tous les ſens, pour repréſenter des *ut*, des *re*, des *mi*, &c. Des têtes & des queues différemment ſituées pour répondre aux dénominations, *pa*, *ra*, *ga*, *ſo*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres ſignes tout auſſi ſinguliérement appliqués. On ſent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux & n'a nul rapport à ce qu'il doit ſignifier, & j'oſe dire que les hommes ne trouveront jamais de caracteres convenables ni naturels, que les ſeuls chiffres pour exprimer les ſons & tous leurs rapports. On en connoîtra mille fois les raiſons dans le cours de cette lecture; en attendant, il ſuffit de remarquer que les chiffres étant l'expreſ-

ſion qu'on a donnée aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les expoſans de la génération des ſons, rien n'eſt ſi naturel que l'expreſſion des divers ſons par les chiffres de l'Arithmétique.

Il ne faut donc pas être ſurpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la Muſique à cette expreſſion naturelle. Pour peu qu'on réfléchiſſe ſur cet Art, non en Muſicien, mais en Philoſophe, on en ſent bientôt les défauts : l'on ſent encore que ces défauts ſont inhérens au fond même du ſyſtême, & dépendans uniquement du mauvais choix & non pas du mauvais uſage de ſes caractères : car, d'ailleurs, on ne ſauroit diſconvenir qu'une longue pratique, ſuppléant en cela au raiſonnement, ne nous ait appris à les combiner de la maniere la plus avantageuſe qu'ils peuvent l'être.

Enfin, le raiſonnement nous mene encore juſqu'à connoître ſenſiblement que la Muſique, dépendant des nombres, elle devroit avoir la même expreſſion qu'eux, néceſſité qui ne naît pas ſeulement d'une certaine convenance générale ; mais du fond même des principes phyſiques de cet Art.

Quand on eſt une fois parvenu-là, par une ſuite de raiſonnemens bien fondés & bien conſéquens, c'eſt alors qu'il faut quitter la Philoſophie & redevenir Muſicien, & c'eſt juſtement ce que n'ont fait aucun de ceux qui juſqu'à préſent ont propoſé des ſyſtêmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais ſu venir à bout de la ramener à l'uſage, & les autres, n'embraſſant proprement que le mécanique de leur Art, n'ont pu remonter juſqu'aux grands principes qu'ils ne connoiſſoient pas, & d'où cependant, il faut néceſſairement partir pour embraſſer un ſyſtême lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, & peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que juſqu'à préſent aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la Muſique ordinaire, en conſervant ſes avantages.

Ce n'eſt pas qu'il ſe trouve une grande difficulté dans l'expreſſion des ſons par les chiffres, puiſqu'on pourroit toujours les repréſenter en nombre, ou par les

degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres ſans ramener les inconvéniens de la Muſique ordinaire, & le beſoin de fixer le genre & la progreſſion des ſons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la queſtion eſt proprement de trouver une méthode générale pour repréſenter, avec un très-petit nombre de caractères, tous les ſons de la Muſique conſidérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de ſyſtêmes ont échoué, c'eſt celle de l'expreſſion des différentes durées des ſilences & des ſons. Trompés par les fauſſes régles de la Muſique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-deſſus de l'idée des rondes, des noires & des croches; ils ſe ſont rendus les eſclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaiſes relations qu'elle établit : ainſi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux ſignes, introduire dans chaque note

une

une complication de figures, par rapport à la durée, & par rapport au ſon, d'où s'enſuivant des inconvéniens que n'a pas la Muſique ordinaire, c'eſt avec raiſon que toutes ces méthodes ſont tombées dans le décri; mais enfin, les défauts de cet Art n'en ſubſiſtent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaiſes, on en ſeroit toujours au même point de la queſtion, & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les Artiſtes, ne ceſſe de ſe plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Muſique, avant que de la poſſéder paſſablement: mais, comme la Muſique eſt une des ſciences ſur leſquelles on a moins réfléchi, ſoit que le plaiſir qu'on y prend, nuiſe au ſens-froid néceſſaire pour méditer; ſoit que ceux qui la pratiquent ne ſoient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'eſt gueres aviſé juſqu'ici de rechercher les véritables cauſes de ſa difficulté, & l'on a injuſtement taxé l'Art même

des défauts que l'Artiſte y avoit introduits.

On ſent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de tranſpoſitions, de dièſes, de bémols, de bécarres, de meſures ſimples & compoſées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauſes, de demi-pauſes, de ſoupirs, de demi-ſoupirs, de quarts-de-ſoupirs, &c. donne une foule de ſignes & de combinaiſons, d'où réſulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels ſont préciſément ces inconvéniens ? Naiſſent-ils directement de la Muſique elle-même, ou de la mauvaiſe maniere de l'exprimer ? Sont-ils ſuſceptibles de correction, & quels ſont les remedes convenables qu'on y pourroit apporter ? il eſt rare qu'on pouſſe l'examen juſques-là ; & après avoir eu la patience pendant des années entieres, de s'emplir la tête de ſons, & la mémoire de verbiage, il arrive ſouvent qu'on eſt tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la Muſique & le Muſicien, & qu'on laiſſe-là l'un & l'autre, plus convaincu de l'en-

nuyeuſe difficulté de cet Art, que de ſes charmes ſi vantés.

J'entreprends de juſtifier la Muſique des torts dont on l'accuſe, & de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes & plus faciles, parvenir à la poſſéder plus parfaitement, & avec plus d'intelligence, que par la méthode ordinaire, afin que ſi le Public perſiſte à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du ſyſtême établi, j'aurai, cependant, occaſion de parler des plus conſidérables, & il ſera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des ſuites néceſſaires du fond même de la méthode, il eſt abſolument impoſſible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propoſe; il reſte à examiner ſi mon ſyſtême remédie en effet à tous ces défauts, ſans en introduire d'équivalens, & c'eſt à cet examen que ce petit Ouvrage eſt deſtiné.

En général, on peut réduire tous les

vices de la Muſique ordinaire à trois claſſes principales. La premiere eſt la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent inutilement l'eſprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité néceſſaire, longtems avant qu'on ſoit en état de chanter à livre ouvert, il s'enſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & nullement dans l'exécution du chant. La ſeconde eſt le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés ſur la même ou ſur différentes clefs. Défaut d'une ſi grande étendue, que, non-ſeulement, il eſt la cauſe principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'eſt point de Muſicien formé qui n'en ſoit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troiſieme enfin, eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes & à ces portées ſi ennuyeuſes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier mérite des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis;

quel jugement doit-on porter des notes de notre Muſique, à qui l'un & l'autre manquent ?

Il paroît d'abord aſſez difficile de trouver une méthode qui puiſſe remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos ſignes, ſans les augmenter en nombre ? Et comment les augmenter en nombre, ſans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume ?

Cependant, à conſidérer la choſe de près, on ſent bientôt que tous ces défauts partent de la même ſource ; ſavoir, de la mauvaiſe inſtitution des ſignes & de la quantité qu'il en a fallu établir pour ſuppléer à l'expreſſion bornée & malentendue qu'on leur a donnée en premier lieu ; & il eſt démonſtratif que dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples, & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il ſeroit avantageux, outre cela, que ces ſignes fuſſent déjà connus, afin que

l'attention fût moins partagée, & faciles à figurer, afin de rendre la Muſique plus commode.

Voilà les vues que je me ſuis propoſées, en méditant le ſyſtême que je préſente au Public. Comme je deſtine un autre Ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enſeignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui ſuffira pour en donner la parfaite intelligence aux perſonnes qui cultivent actuellement la Muſique, & dans lequel j'eſpere, malgré ſa briéveté, que la ſimplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obſcurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord conſidérer dans la Muſique deux objets principaux, chacun ſéparément. Le premier, doit être l'expreſſion de tous les ſons poſſibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées, tant des ſons que de leurs ſilences relatifs, ce qui comprend auſſi la différence des mouvemens.

Comme la Muſique n'eſt qu'un enchaînement de ſons qui ſe font entendre, ou tous enſemble, ou ſucceſſivement, il ſuffit que tous ces ſons aient des expreſſions

relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain ſon fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce ſon fondamental ſoit nettement exprimé & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce ſon fondamental de la maniere la plus avantageuſe qu'il eſt poſſible; c'eſt d'abord une queſtion qui mérite fort d'être examinée? On voit déjà qu'il n'eſt aucun ſon dans la nature qui contienne quelque propriété particuliere & connue, par laquelle on puiſſe le diſtinguer, toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne ſauriez décider ſur un ſon unique, que ce ſoit un *ut* plutôt qu'un *la*, ou un *re*, & tant que vous l'entendrez ſeul, vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'eſt ce qu'avoit déjà remarqué Monſieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature, ni *ut*,

ni *ſol* qui ſoit quinte ou quarte par ſoi-même, parce que *ut*, *ſol* ou *re* n'exiſtent qu'hypothétiquement ſelon le ſon fondamental que l'on a adopté. La ſenſation de chacun des tons n'a rien en ſoi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le diſtingue des autres pris ſéparément. Le *re* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de Chapelle, ou au contraire : la même viteſſe, la même fréquence de vibrations qui conſtitue l'un, pourra ſervir, quand on voudra, à conſtituer l'autre ; ils ne different dans le ſentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, different de neuf, & non pas d'une différence ſpécifique de ſenſation.

Voilà donc tous les ſons imaginables réduits à la ſeule faculté d'exciter des ſenſations par les vibrations qui les produiſent, & la propriété ſpécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un tems déterminé : or, comme il eſt impoſſible de compter ces vibrations, du moins d'une maniere directe, il reſte démontré qu'on ne peut trouver dans les ſons aucune pro-

priété ſpécifique par laquelle on les puiſſe reconnoître ſéparément, & à plus forte raiſon qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être diſtingué de tous les autres & de ſervir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il eſt vrai que M. Sauveur avoit propoſé un moyen de déterminer un ſon fixe qui eût ſervi de baſe à tous les tons de l'échelle générale : mais ſes raiſonnemens mêmes prouvent qu'il n'eſt point de ſon fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impratiquable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypotheſes, ou même, ſi l'on veut, des vérités de ſpéculation, aux ſimples regles de pratique.

Voyons, cependant, ſi en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous diſpenſer de recourir à l'Art, pour établir un ou pluſieurs ſons fondamentaux, qui puiſſent nous ſervir de principe de comparaiſon pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche

des ſons, nous ne parlerons que de ceux qui compoſent le ſyſtême tempéré, tel qu'il eſt univerſellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Muſique, & conſidérant comme juſtes, ſans exception, tous les accords qui réſultent du tempérament. On verra bientôt que cette ſuppoſition, qui eſt la même qu'on admet dans la Muſique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le ſyſtême tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la ſuite de tous les ſons du clavier, telle qu'elle eſt pratiquée ſur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain ſon auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de ſeize pieds, ouvert, fait entendre aſſez diſtinctement, outre le ſon principal, deux autres ſons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms

(*) C'eſt-à-dire, à la douzieme, qui eſt la réplique de la quinte, & à la dix-ſeptieme, qui eſt la duplique de la tierce majeure. L'octave, même pluſieurs octaves s'entendent auſſi aſſez diſtinctement, & s'entendroient bien mieux encore, ſi l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le ſon principal.

de *mi* & de *ſol*. J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même ſon que je viens d'appeller *ſol* ou ſon octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le ſon principal *ſol*, en rend auſſi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *ſi* & *re*, & je trouve qu'ils ſont préciſément en même rapport avec le *ſol*, que le *ſol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut*; je les écris à la ſuite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *ſol* une ſeconde fois. Cherchant un troiſieme tuyau à l'uniſſon de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres ſons outre le ſon principal *re*, & toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* & *la* (†) &

(†) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* ſe trouve, par conſéquent, dièſe dans cette progreſſion, & il faut avouer qu'il n'eſt pas aiſé de développer l'origine du *fa* naturel conſidéré comme quatrieme note du ton : mais il y auroit là-deſſus des obſervations à faire qui nous meneroient loin & qui ne ſeroient pas propres à cet Ouvrage. Au reſte, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légere exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne ſauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme diſſonance ou préparation à la diſſonance.

je les écris encore à la ſuite des précédens. En continuant de même ſur le *la*, je trouverois encore deux autres ſons : mais comme j'apperçois que la quinte eſt ce même *mi* qui a fait la tierce du premier ſon *ut*, je m'arrête-là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, & j'ai les ſept noms ſuivans, répondans au premier ſon *ut* & aux ſix autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, ſol, ſi, re, fa, la.

Rapprochant enſuite tous ces ſons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette ſorte ;

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Et ces ſept notes ainſi rangées, indiquent juſtement le progrès diatonique affecté au mode majeur, par la nature même : or, comme le premier ſon *ut* a ſervi de principe & de baſe à tous les autres, nous le prendrons pour ce ſon fondamental que nous avions cherché, parce qu'il eſt bien réellement la ſource & l'origine d'où ſont émanés tous ceux qui le ſui-

vent. Parcourir ainſi tous les ſons de cette échelle, en commençant & finiſſant par le ſon fondamental, & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers; c'eſt ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, & c'eſt-là proprement la gamme fondamentale, qu'on eſt convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres, & qui ſert de regle de comparaiſon, pour y conformer les ſons fondamentaux de tous les tons pratiquables. Au reſte : il eſt bien évident qu'en prenant le ſon rendu par tout autre tuyau pour le ſon fondamental *ut*, nous ſerions parvenus par des ſons différens à une progreſſion toute ſemblable, & que, par conſéquent, ce choix n'eſt que de pure convention & tout auſſi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il ſuit de-là, que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour baſe de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des ſix ſons qui le ſuivent, à notre choix, & qu'appellant *ut* ce nouveau ſon fondamental, nous arriverons à la même progreſſion

que ci-devant, & nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Avec cette unique différence que ces derniers ſons étant placés à l'égard de leur ſon fondamental de la même maniere que les précédens l'étoient à l'égard du leur, & ces deux ſons fondamentaux étant pris ſur différens tuyaux, il s'enſuit que leurs ſons correſpondans ſont auſſi rendus par différens tuyaux, & que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le ſecond, le premier *re* n'eſt pas non plus le même que le ſecond.

A préſent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, ſi vous voulez ſavoir ce que les différens ſons du ſecond ſont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel ſon naturel du premier ton ſe rapporte le fondamental du ſecond, & le même rapport ſubſiſtera toujours entre les ſons de même dénomination de l'un & de l'autre ton dans les octaves correſpondantes. Suppoſant, par exemple, que l'*ut* du ſecond ton

ſoit un *ſol* au naturel, c'eſt-à-dire, à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du ſecond ton ſera ſûrement un *la* naturel, c'eſt-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* ſera un *ſi*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on eſt au ton majeur de *ſol*, c'eſt-à-dire, qu'on a pris le *ſol* naturel pour en faire le ſon fondamental d'un autre ton majeur.

Mais ſi, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois ſons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progreſſion de quinte en quinte juſqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ſes octaves, alors j'aurois paſſé par cinq nouveaux ſons altérés des premiers, leſquels font avec eux la ſomme de douze ſons différens, renfermés dans l'étendue de l'octave, & faiſant enſemble ce qu'on appelle les douze cordes du ſyſtême chromatique.

Ces douze ſons repliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, ſans qu'il puiſſe jamais s'en préſenter aucun autre, du moins dans le ſyſtême tempéré, puiſqu'après avoir par

couru de quinte en quinte tous les ſons que les tuyaux faiſoient entendre, je ſuis arrivé à la replique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par conſéquent, en pourſuivant la même opération, je n'aurois jamais que les repliques, c'eſt-à-dire, les octaves des ſons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, & que j'ai ſuivie pour trouver la génération de tous les ſons pratiqués dans la Muſique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un ſon fondamental, proprement dit, qui n'exiſte point, mais à tirer d'un ſon établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir, s'il étoit réellement fondamental, c'eſt-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres ſons qui ſont en uſage & qui n'y peuvent être qu'en conſéquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C ſol ut.*

Elle m'apprend en ſecond lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces ſons avec le fondamental, on peut

peut à ſon tour le conſidérer comme fondamental lui-même ; puiſque le tuyau qui le rend, faiſant entendre ſa tierce majeure & ſa quinte auſſi bien que le fondamental ; on trouve, en partant de ce ſon-là comme générateur, une gamme qui ne differe en rien, quant à ſa progreſſion, de la gamme établie en premier lieu ; c'eſt-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être conſidérée ſous deux ſens tout-à-fait différens ; ſuivant le premier, cette touche repréſente un ſon relatif au *C ſol ut*, & qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *ſol*, &c. ſelon qu'il eſt le ſecond, le troiſieme ou le cinquieme degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le ſecond ſens elle eſt le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit conſtamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être conſidérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'eſt ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter ſuivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze ſons, il faut indiquer

celui qu'on choiſit, & alors c'eſt un *la* ou un *re*, &c. naturel, cela détermine le ſon : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'eſt conſtamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il réſulte de cette explication que chacun des douze ſons de l'octave peut être fondamental ou relatif, ſuivant la maniere dont il ſera employé, avec cette diſtinction que la diſpoſition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre ſon que l'on voudra choiſir pour fondamental ; au lieu que ces autres ſons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particuliere. Au reſte ; il eſt évident que c'eſt la nature même qui nous conduit à cette diſtinction de fondement & de rapports dans les ſons : chaque ſon peut être fondamental naturellement, puiſqu'il fait entendre ſes harmoniques, c'eſt-à-dire, ſa tierce majeure & ſa quinte, qui ſont les cordes eſſentielles du ton dont il eſt le fondement,

& chaque ſon peut encore être naturellement relatif, puiſqu'il n'en eſt aucun qui ne ſoit une des harmoniques ou des cordes eſſentielles d'un autre ſon fondamental, & qui n'en puiſſe être engendré en cette qualité. On verra dans la ſuite pourquoi j'ai inſiſté ſur ces obſervations.

Nous avons donc douze ſons qui ſervent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs, pratiqués dans la Muſique, & qui, en cette qualité, ſont parfaitement ſemblables, quant aux modifications qui réſultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous eſt point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun ſon qui en faſſe entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de ſon fondamental abſolu, & qu'il ne peut exiſter qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il eſt engendré, comme il eſt aiſé de le faire voir (*).

Le premier objet que nous devons

(*) *Voyez* M. Rameau, nouv. ſyſt. p. 21. & tr. de l'Harm. p. 12. & 13.

donc nous propoſer dans l'inſtitution de nos nouveaux ſignes, c'eſt d'en imaginer d'abord un qui déſigne nettement, dans toutes les occaſions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaiſon, c'eſt-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Suppoſons ce ſigne déjà choiſi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres ſons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'eſt elle ſeule qui en détermine le progrès & les altérations : ce n'eſt pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Muſique ordinaire, où les ſons ſont exprimés conſtamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des inſtrumens & à la gamme naturelle, ſans égard au ton où l'on eſt, ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il eſt ici queſtion de ce qu'il convient le mieux de faire, & non pas de ce qu'on fait actuellement, eſt-on moins en droit de rejetter une mauvaiſe pratique, ſi je fais voir que celle que je lui ſubſtitue mérite la préférence,

qu'on le ſeroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court? Et ne ſe moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le ſuivre toujours, par cette unique raiſon, qu'il vous égare depuis long-tems?

Ces conſidérations nous menent directement au choix des chiffres pour exprimer les ſons de la Muſique, puiſque les chiffres ne marquent que des rapports, & que l'expreſſion des ſons n'eſt auſſi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Auſſi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet à cet uſage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caracteres de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre, ni de rapports, ne ſeroient pas, à beaucoup près, ſi propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela ſi l'on a tenté ſi ſouvent de ſubſtituer les chiffres aux notes de la Muſique; c'étoit aſſurément le ſervice le plus important

que l'on eût pu rendre à cet Art, ſi ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumieres néceſſaires pour embraſſer un ſyſtême général dans toute ſon étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites ſur ce point, fait voir qu'on ſent depuis long-tems les défauts des caracteres établis. Mais il fait voir encore qu'il eſt bien plus aiſé de les appercevoir que de les corriger ; faut-il conclure de-là que la choſe eſt impoſſible ?

Nous voilà donc déjà déterminés ſur le choix des caracteres ; il eſt queſtion maintenant de réfléchir ſur la meilleure maniere de les appliquer. Il eſt ſûr que cela demande quelque ſoin : car s'il n'étoit queſtion que d'exprimer tous les ſons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas-là grande difficulté : mais auſſi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce ſeroit ramener dans la Muſique une confuſion encore pire que celle qui naît de la poſition des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il eſt poſſible de l'eſprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'eſt-à-dire, aux touches

noires de l'Orgue & du Clavecin, réſervant pour les autres des ſignes d'altération ſemblables à ceux qui ſe pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus univerſelle, je conſidérerai ſeulement le progrès & le rapport des ſons affectés au mode majeur, faiſant abſtraction à la modulation & aux changemens de ton, bien ſûr qu'en faiſant réguliérement l'application de mes caracteres, la fécondité de mon principe ſuffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'eſt qu'une ſuite de pluſieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en conſidérer une à part, & je chercherai enſuite un moyen d'appliquer ſucceſſivement à toutes, les mêmes caracteres que j'aurai affectés aux ſons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'uſage qui donne les mêmes noms aux notes correſpondantes des différentes octaves, à mon oreille qui ſe plaît à en confondre les ſons, à la raiſon qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment ; & enfin, je corrigerai un des grands défauts de la

Muſique ordinaire, qui eſt d'anéantir par une poſition vicieuſe l'analogie & la reſſemblance qui doit toujours ſe trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manieres de conſidérer les ſons & les rapports qu'ils ont entr'eux; l'une, par leur génération, c'eſt-à-dire, par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; & l'autre, par les intervalles qui les ſéparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la premiere, elle ne ſauroit être de nulle conſéquence dans l'établiſſement de nos ſignes; ſoit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer; ſoit enfin, parce que de tels nombres ne ſont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la ſeconde maniere de conſidérer les ſons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités: c'eſt ſur elle qu'eſt fondé le ſyſtême de la poſition, tel qu'il eſt pratiqué actuellement. Il eſt vrai que, ſuivant ce ſyſtême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'eſpace qui les ſépare, qui vous indique

clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude néceſſaire pour le reconnoître au premier coup-d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des ſignes, on n'en peut rien conclure contre le principe ſur lequel ils ſont établis, & l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aiſée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, par les ſept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Il eſt évident que cette maniere de noter, conſerve pleinement l'avantage ſi vanté de la poſition : car, vous connoiſſez à l'œil, auſſi clairement qu'il eſt poſſi-

ble, ſi un ſon eſt plus haut ou plus bas qu'un autre ; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, & qu'il faut deſcendre pour aller du 4 au 2 : cela ne ſouffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici ſur cet article, & je me contenterai de toucher, à la fin de cet Ouvrage, les principales réflexions qui naiſſent de la comparaiſon des deux méthodes ; ſi l'on ſuit mon projet avec quelque attention, elles ſe préſenteront d'elles-mêmes à chaque inſtant, &, en laiſſant à mes Lecteurs le plaiſir de me prévenir, j'eſpere de me procurer la gloire d'avoir penſé comme eux.

Les ſept premiers chiffres ainſi diſpoſés, marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque ſon occupe à l'égard du ſon fondamental *ut*, de façon qu'il n'eſt aucun intervalle dont l'expreſſion par chiffres ne vous préſente un double rapport, le premier, entre les deux ſons qui le compoſent, & le ſecond, entre chacun d'eux & le ſon fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'ap-

pellera toujours *ut* ; 2 , s'appellera toujours *re* ; 3 , toujours *mi* , &c. conformément à l'ordre ſuivant.

1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7.
Ut , *re* , *mi* , *ſa* , *ſol* , *la* , *ſi*.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue , pour paſſer dans d'autres octaves , alors cela forme une nouvelle difficulté ; car il faut néceſſairement multiplier les chiffres , ou ſuppléer à cela par quelque nouveau ſigne qui détermine l'octave où l'on chante , autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1 , auſſi-bien que l'*ut* d'en-bas , le Muſicien ne pourroit éviter de les confondre , & l'équivoque auroit lieu néceſſairement.

C'eſt ici le cas où la poſition peut être admiſe , avec tous les avantages qu'elle a dans la Muſique ordinaire , ſans en conſerver ni les embarras , ni la difficulté. Etabliſſons une ligne horizontale , ſur laquelle nous diſpoſerons toutes les notes renfermées dans la même octave , c'eſt-à-dire , depuis & compris l'*ut* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut excluſivement. Faut-il paſſer dans l'octave qui commence à

l'*ut* d'en-haut ? Nous placerons nos chiffres au-deſſus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, paſſer dans l'octave inférieure laquelle commence en deſcendant par le *ſi*, qui ſuit l'*ut* poſé ſur la ligne ? Alors nous les placerons au-deſſous de la même ligne; c'eſt-à-dire, que la poſition qu'on eſt contraint de changer à chaque degré dans la Muſique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, & aura, par conſéquent, ſix fois moins de combinaiſons. (*Voyez* la Planche, Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je deſcends au *ſol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, &, après avoir fait le *mi* & le *ſol* de la même octave, je paſſe à l'*ut* d'en-haut, c'eſt-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave ſupérieure ; je redeſcends enſuite juſqu'au *ſol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix eſt toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils ſont de la même octave, ou par leurs différentes poſitions, ſi leurs octaves ſont différentes.

Cette mécanique eſt ſi ſimple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en eſt la choſe du monde la plus aiſée. Avec une ſeule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il ſe trouvoit que vous vouluſſiez paſſer encore au-delà, ce qui n'arrivera gueres dans une Muſique ſage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en-haut & en-bas, comme dans la Muſique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, ſix, & près des ſept octaves, c'eſt-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes ſeulement.

Il ne faut pas confondre la poſition, telle que ma méthode l'adopte; avec celle qui ſe pratique dans la Muſique ordinaire : les principes en ſont tout différens. La Muſique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles & de diſpoſer en quelque façon vos organes, par l'aſpect du plus grand ou moindre éloignement des notes, ſans s'embar-

raſſer de diſtinguer aſſez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoiſſance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoiſſance des intervalles qui fait proprement le fond de la ſcience du Muſicien m'a paru un point ſi important, que j'ai cru en devoir faire l'objet eſſentiel de ma méthode. L'explication ſuivante montre comment on parvient par mes caracteres à déterminer tous les intervalles poſſibles par leurs genres & par leurs noms, ſans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous diſtinguons d'abord les intervalles en directs & renverſés, & les uns & les autres encore en ſimples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles conſidéré dans mon ſyſtême.

L'intervalle direct eſt celui qui eſt compris entre deux ſons, dont les chiffres ſont d'accord avec le progrès, c'eſt-à-dire, que le ſon le plus haut doit avoir auſſi le plus grand chiffre, & le ſon le plus bas, le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renverſé eſt celui dont le

progrès eſt contrarié par les chiffres, c'eſt-à-dire que ſi l'intervalle monte, le ſecond chiffre eſt le plus petit, & ſi l'intervalle deſcend, le ſecond chiffre eſt le plus grand. (*Voyez* la pl. Ex. 4.)

L'intervalle ſimple eſt celui qui ne paſſe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé eſt celui qui paſſe l'étendue d'une octave. Il eſt toujours la replique d'un intervalle ſimple. (*Voyez* Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la ſuivante, c'eſt-à-dire que vous paſſez de la ligne au-deſſus ou au-deſſous d'elle, ou *vice-verſâ*, l'intervalle eſt ſimple s'il eſt renverſé, mais s'il eſt direct il ſera toujours redoublé.

Cette courte explication ſuffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle poſſible. Il faut à préſent apprendre à en trouver le nom ſur le champ.

Tous les intervalles peuvent être conſidérés comme formés des trois premiers intervalles ſimples, qui ſont la ſeconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave ſont la ſeptieme, la ſixte & la

quinte; à quoi, ſi vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles ſimples ſans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle ſimple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres eſt 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'eſt-à-dire, la quinte pour le nom de cet intervalle; il en ſeroit de même ſi vous aviez eu 2, 6; ou 7, 3, &c. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence eſt 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'eſt-à-dire, une ſeconde pour le nom de cet intervalle. La regle eſt générale.

Si l'intervalle direct eſt redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle: par exemple, vous voyez déjà que —1 3 eſt une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'eſt-à-dire une dixieme pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle eſt renverſé, prenez le complément

complément du direct, c'eſt le nom de votre intervalle : ainſi, parce que la ſixte eſt le complément de la tierce, & que cet intervalle —1$\overline{\ 3\ }$, eſt une tierce renverſée, je trouve que c'eſt une ſixte : ſi de plus il eſt redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de regles, dans quelque cas que vous ſoyez, vous pouvez nommer ſur le champ & ſans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous préſente.

Voyons donc, ſur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous ſommes parvenus dans l'art de ſolfier par la méthode que je propoſe.

D'abord toutes les notes ſont connues ſans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de ſept caracteres uniques, qui ſont les ſeuls dont on ait à charger ſa mémoire pour l'expreſſion des ſons; qu'on apprenne à les entonner juſte en montant & en deſcendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarraſſés des difficultés de la poſition.

A le bien prendre, la connoiſſance des

intervalles, par rapport à la nomination, n'eſt pas d'une néceſſité abſolue, pourvu qu'on connoiſſe bien le ton d'où l'on part, & qu'on ſache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* ſans ſavoir qu'on fait une quarte : & ſurement cela ſeroit toujours bien moins néceſſaire par ma méthode, que par la commune, où la connoiſſance nette & préciſe des notes ne peut ſuppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle ſeroit inconnu, les deux notes qui le compoſent ſeroient toujours évidentes, ſans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages ſe trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre obſervations très-ſimples, voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle poſſible, ſoit ſur la même partie, ſoit en ſautant de l'une à l'autre, & d'en ſavoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Muſiciens de dix & douze ans de pratique : car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler ſe font

tout d'un coup par l'eſprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indiſpenſables dans la Muſique ordinaire, pour arriver à la connoiſſance des intervalles, & qu'enfin les regles ſeroient toujours préférables à l'habitude, ſoit pour la certitude, ſoit pour la briéveté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'eſt rien d'être parvenu juſqu'ici : il eſt d'autres objets à conſidérer & d'autres difficultés à ſurmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au ſon fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'eſprit de la premiere inſtitution du nom des notes, & à l'uſage général des Muſiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier ſon, à qui il n'eſt affecté par aucune propriété particuliere, j'ai encore été autoriſé par la pratique univerſelle de cette méthode, qu'on appelle tranſpoſition, dans la Muſique vocale.

Pour effacer tout ſcrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expli-

quer ma penſée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être néceſſairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton ? c'eſt la queſtion qu'il s'agit de diſcuter.

A l'entendre énoncer de cette maniere, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'eſt ici qu'une queſtion de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être mépriſée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, & ſur leſquelles on n'a pas été trop bien d'accord juſqu'ici.

Demandez à une perſonne qui chante, ce que c'eſt qu'un *ut*, elle vous dira que c'eſt le premier ton de la gamme : demandez la même choſe à un joueur d'inſtrumens, il vous répondra que c'eſt une telle touche de ſon Violon ou de ſon Clavecin. Ils ont tous deux raiſon ; ils s'accordent même en un ſens, & s'accorderoient tout-à-fait, ſi l'un ne ſe repréſentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puiſque l'on eſt convenu d'un certain ſon à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix & le diapaſon des inſtrumens, il faut que ce ſon ait néceſſairement un nom, & un nom fixe comme le ſon qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut* : j'y conſens. Réglons enſuite ſur ce nom-là tous ceux des différens ſons de l'échelle générale, afin que nous puiſſions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des inſtrumens : j'y conſens encore; & juſques-là le Symphoniſte a raiſon.

Mais ces ſons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, ſont diſpoſés de telle maniere qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui conſtituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* eſt la fondamentale eſt celui que font entendre les touches noires de l'Orgue & du Clavecin quand on les joue dans un certain ordre, ſans qu'il ſoit poſſible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne ſeroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blan-

ches du clavier, leſquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens, s'appellant tantôt dièſes & tantôt bémols ſuivant les tons dans leſquels elles ſont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut néceſſairement faire un tel choix des ſons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle préciſément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *ſol*, & tous les autres ſons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'eſt le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniſte : pourquoi ne vous ſervez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reſte, je crois peu néceſſaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par ſon nom naturel, & que c'eſt ſeulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il eſt vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'inſtrument & aux mêmes notes de la Muſique, il ſemble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus

aiſément l'idée de l'autre, qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapport entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté ; & de l'autre, entre le ſon fondamental & les touches de l'inſtrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection ; oſerai-je me flatter à mon tour, que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponſes ?

D'abord, je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'inſtrument & les notes de la Muſique, a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours aſſez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la Muſique, & ces trois clefs ont huit poſitions, ainſi, ſuivant ces différentes poſitions, voilà huit touches différentes pour la même poſition, & huit poſitions pour la même touche & pour chaque touche de l'inſtrument : il eſt certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des Symphoniſtes qui ne les poſſédent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs

ſoient d'uſage ſur pluſieurs inſtrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive ſur une ſeule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela eſt très-faux : car par des accidens fort communs, cauſés par les dièſes & les bémols, il arrive à tout moment, non-ſeulement que la note *ſi* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais encore qu'une note diéſée à la clef & diéſée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *ſol*, un *ut*, un *re*, &c. Et qu'au contraire par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *ſi* un *la*, & ainſi des autres. Où en eſt donc la préciſion de nos idées ? Quoi ! je vois un *ſol* & il faut que je touche un *la* ! Eſt-ce là ce rapport ſi juſte, ſi vanté, auquel on veut ſacrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelques choſe de très-ingénieux, dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne ſont pas toujours connus par-

là, mais les différentes altérations qu'ils cauſent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progreſſions, c'eſt dommage qu'ils faſſent acheter ſi cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des inſtrumens. Que me ſert, à moi, de ſavoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de-là on l'a tranſporté là pour en faire une note ſenſible, une quatrieme ou une ſixieme note; ſi d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter ſans me donner la torture, & s'il faut que je me ſouvienne exactement de ces cinq dièſes ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai ſur les mêmes poſitions ou à l'octave, & cela préciſément dans le tems que l'exécution devient la plus embarraſſante par la difficulté particuliere de l'inſtrument? Mais ne nous imaginons pas que les Muſiciens ſe donnent cette peine dans la pratique; ils ſuivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne faſſe plus d'attention au degré du ton où

il ſe trouve & dont il connoît la progreſſion, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel eſt, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Muſique : car ſi les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progreſſions des ſons. Or, dès que le ton change, les rapports des ſons & la progreſſion changeant auſſi, la raiſon dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, ſans quoi l'on renverſe le ſens des noms & l'on ôte aux mots le ſeul avantage qu'ils puiſſent avoir, qui eſt d'exciter d'autres idées avec celles des ſons. Le paſſage du *mi* au *fa* ou du *ſi* à l'*ut*, excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant, ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de leur conſerver des noms qui trompent

l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu ne ſoit point contradictoire, & annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en deſcendant, dans l'octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'octave compriſe entre deux *la* ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement, car en montant le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

Je ne diſconviens pas qu'à l'égard des inſtrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'eſprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement eſtimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, ſe mettre en état de me

convaincre, non pas de la différence; mais du déſavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Muſique douze ſons ou cordes originales, l'un deſquels eſt le *C ſol ut* qui ſert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres ſons pour fondamental, c'eſt lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut ;* c'eſt proprement tranſpoſer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce ſon fondamental, je me ſers du mot correſpondant, c'eſt-à-dire, du *ſol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *ſol* ou ce *re* qu'on peut appeller la clef, devient *ut*, & ſervant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'eſt alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce ſon fondamental, qu'elles peuvent être employées.

C'eſt-là, quoiqu'on en puiſſe dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la compoſition, dans le prélude, & dans le Chant; & ſi vous prétendez conſer-

ver aux notes leurs noms naturels, il faut néceſſairement que vous les conſidériez tout à la fois ſous une double relation, ſavoir, par rapport au *C ſol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au ſon fondamental particulier, ſur lequel vous êtes contraint d'en regler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièſes & des bémols ſans penſer au ton dans lequel il eſt; alors, Dieu ſait quelle juſteſſe il peut y avoir dans ſon jeu!

Pour former donc un éleve ſuivant ma méthode, je parle de l'inſtrument, car pour le Chant la choſe eſt ſi aiſée qu'il ſeroit ſuperflu de s'y arrêter; il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'eſt-à-dire, ſur la clef d'*ut*, toutes les touches de ſon inſtrument. Ces premiers noms lui doivent ſervir de regle pour trouver enſuite les autres fondamentales, & toutes les modulations poſſibles des tons majeurs auxquels ſeul il ſuffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens enſuite à la clef *ſol*, & après

lui avoir fait toucher le *ſol*, je l'avertis que ce *ſol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir ſur cet *ut* toute la gamme naturelle en-haut & en-bas ſuivant l'étendue de ſon inſtrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la diſpoſition des doigts à cauſe du demi-ton tranſpoſé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems ſur ces deux tons, je l'amenerai à la clef *re*, & lui faiſant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer ſur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainſi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il ſe trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur ſur les douze cordes du ſyſtême chromatique, & de connoître parfaitement le rapport & les affections différentes de toutes les touches de ſon inſtrument, ſur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Muſique aiſée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *ſol*, &c. c'eſt-à-dire, la tierce majeure

& la quinte, &c. ſur cette fondamentale, un 3 & un 5 ſont bientôt pour lui des ſignes familiers, & ſi les mouvemens lui étoient connus & que l'inſtrument n'eût pas ſes difficultés particulieres, il ſeroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute ſorte de Muſique ſur tous les tons & ſur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage ſur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expreſſion des ſons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enſeigné directement. Peut-être vient-il d'une ſuite de la progreſſion dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrieme quinte cet *ut* qui avoit ſervi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la* qui eſt alors le ſon fondamental. Peut-être eſt-ce auſſi de-là que naît cette grande correſpondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de ſa ſixieme note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de ſa médiante.

De plus; la progreſſion des ſons affectés au mode mineur eſt préciſément la

même qui ſe trouve dans l'octave compriſe entre deux *la*, puiſque, ſuivant Monſieur Rameau, il eſt eſſentiel au mode mineur d'avoir ſa tierce & ſa ſixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres ſons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la ſixte ſe trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laiſſerai toujours à ſa médiante *ut* le privilege d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractériſtique; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conſerverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment, & l'analogie qui ſe trouve entre les modes majeur & mineur pris ſur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent

ſéquent, être pris ſur chacune des douze cordes du ſyſtême chromatique, & pour la déſigner, il ſuffira de mettre à la marge le nom de cette corde priſe ſur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que ſi le Chant eſt dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; ſi le Chant eſt dans le ton de *re* majeur ou de *ſi* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièſe mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainſi de ſuite, c'eſt-à-dire, que la note écrite à la marge, ou la clef déſigne préciſément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conſéquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur & fondamentale dans tous les deux: ſur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appellé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'eſt que dans les tons majeurs, mais qu'elle ſert également de fondement à la relation & au nom des notes, & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode: mais à le bien prendre, la connoiſſance de cette clef n'eſt d'uſage que pour les inſtrumens,

& ceux qui chantent n'on jamais beſoin d'y faire attention.

Il ſuit de-là que la même clef ſous le même nom d'*ut*, déſigne cependant, deux tons différens, ſavoir, le majeur dont elle eſt tonique & le mineur dont elle eſt médiante, & dont, par conſéquent, la tonique eſt une tierce au-deſſous d'elle. Il ſuit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même maniere, du moins en deſcendant, ſervent également pour l'un & l'autre mode, de ſorte que non-ſeulement on n'a pas beſoin de faire une étude particuliere des modes mineurs ; mais que même on ſeroit à la rigueur diſpenſé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale eſt tonique, que quand elle eſt médiante : cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout ſimplement quand elle ſera tonique, & quand elle ſera médiante on ajoutera au-deſſous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. Ex. 7. & 8.)

Il faut parler à préſent des changemens

de ton : mais comme les altérations accidentelles des ſons s'y préſentent ſouvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les ſignes.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne oblique, qui croiſe la note en montant de gauche à droite, *ſol* dièſe, par exemple, s'exprime ainſi, 5. *Fa* dièſe ainſi, 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la ligne en deſcendant, 7, 3, & ces ſignes, plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Pour le bécarre, il n'eſt devenu néceſſaire que par le mauvais choix du dièſe & du bémol, parce qu'étant des caracteres ſéparés des notes qu'ils alterent, s'il s'en trouve pluſieurs de ſuite, ſous l'un ou l'autre de ces ſignes, on ne peut jamais diſtinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, ſans ſe ſervir du bécarre. Mais comme par mon ſyſtême, le ſigne de l'altération, outre la ſimplicité de ſa figure, a encore

l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il eſt clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir ſur la fondamentale où l'on eſt. Je retranche donc le bécarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puiſqu'il eſt commun de le trouver employé en deux ſens tout oppoſés : car les uns s'en ſervent pour ôter l'altération cauſée par les ſignes de la clef, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes ſignes.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit ſuffire de changer la clef : mais comme il eſt extrêmement avantageux de ne point rendre la connoiſſance de cette clef néceſſaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit

dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette premiere note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la repréſente dans le ton précédent, ajoutant au-deſſus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris enſuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De ſorte qu'eu égard à la ſuite du Chant, le premier chiffre indique le ton de la note, & le ſecond ſert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-ſeulement que du ton de *ſol* vous paſſez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent eſt la même que la note *ut* qui ſe trouve la premiere dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* Ex. 10.) la premiere note *ut* du premier changement ſeroit le *mi* bémol du mode précédent, & la premiere note *mi* du ſecond changement ſeroit l'*ut* dièſe du mode précédent, comparaiſon très-commode pour les voix & même pour les inſtrumens, leſquels ont de plus l'avantage du chan-

gement de clef. On y peut remarquer auſſi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reſte la même ; ce qui dépend des regles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reſte dans l'étendue du clavier une difficulté dont il eſt tems de parler. Il ne ſuffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui eſt propre, ſi cette fondamentale eſt tonique ou médiante, ni enfin de la ſavoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle ; mais il faut encore ſavoir à quelle octave, & en un mot à quelle touche préciſe du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, & je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant ſeulement qu'on eſt toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout auſſi loin qu'on voudra, ſans rendre la note plus diffuſe ni plus incommode.

Suppoſons donc que je ſois à la clef d'*ut*, c'eſt-à-dire au ſon d'*ut* majeur, ou de *la* mineur qui conſtitue le clavier na-

turel. Le clavier ſe trouve alors diſpoſé de ſorte que depuis le premier *ut* d'en-bas juſqu'au dernier *ut* d'en-haut, je trouve quatre octaves completes outre les deux portions qui reſtent en haut & en bas entre l'*ut* & le *fa*, qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la premiere octave compriſe entre l'*ut* d'en-bas & le ſuivant vers la droite, c'eſt-à-dire, tout ce qui eſt renfermé entre 1 & 7 incluſivement. J'appelle B l'octave qui commence au ſecond *ut*, comptant de même vers la droite; C la troiſieme, D la quatrieme, &c. juſqu'à E, où commence une cinquieme octave qu'on pouſſeroit plus haut ſi l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en-bas qui commence au premier *fa*, & ſe termine au premier *ſi*, comme elle eſt imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; & cette lettre X ſervira dans toute ſorte de tons, à déſigner les notes qui reſteront au bas du clavier au-deſſous de la premiere tonique.

Suppoſons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'eſt-à-dire, au ton d'*ut*

majeur, ou de *la* mineur ; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiante ou tonique, ſuivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainſi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'eſt plus queſtion que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer, & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne ſur laquelle je place mes notes. Les deux eſpaces au-deſſus & au-deſſous repréſenteront les étages contigus, & ſerviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave repréſentée par la lettre que j'ai miſe au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que ſi le Chant ſe trouvoit aſſez bizarre pour paſſer cette étendue, on ſeroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les inſtrumens.

Mais comme les octaves ſe comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales ſont différentes, ſuivant les différens tons où l'on eſt, les octaves ſe prennent auſſi ſur diffé-

rens degrés, & ſont, tantôt plus hautes ou plus baſſes, ſuivant que leur fondamentale eſt éloignée du *C ſol ut* naturel.

Pour repréſenter clairement cette méçanique, j'ai joint ici (*Voyez* la Planche) une table générale de tous les ſons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du ſyſtême chromatique, priſes ſucceſſivement pour fondamentales.

On y voit d'une maniere ſimple & ſenſible le progrès des différens ſons, par rapport au ton où l'on eſt. On verra auſſi par l'explication ſuivante, comment elle facilite la pratique des inſtrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-ſeulement par rapport aux inſtrumens à touches marquées, comme le Baſſon, le Hautbois, la Flûte, la Baſſe-de-Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre eſpece ſans exception.

Cette table repréſente toute l'étendue du clavier, combiné ſur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conſerve ſon nom propre, ſe trouve ici au ſixieme rang marqué par une étoile à chaque extré-

mité, & c'eſt à ce rang que tous les autres doivent ſe rapporter, comme au terme commun de comparaiſon. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut, à la diſtance de cinq octaves, qui ſont ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 juſqu'au premier 7 qui le ſuit vers la droite, s'appelle A; que l'intervalle compris depuis le ſecond 1 juſqu'à l'autre 7, s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, &c. juſqu'au cinquieme 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que juſqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui ſont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainſi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'eſt pas complete, parce qu'il faudroit, pour parvenir juſqu'à l'*ut*, deſcendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais ſi je ſuis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re*, change de nom & devient *ut*,

c'eſt pourquoi l'octave A, compriſe depuis la premiere tonique juſqu'à ſa ſeptieme note, eſt d'un degré plus élevée que l'octave correſpondante du ton précédent, ce qu'il eſt aiſé de voir par la table, puiſque cet *ut* du troiſieme rang, c'eſt-à-dire, de la clef de *re*, correſpond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, ſur lequel il tombe perpendiculairement, & par la même raiſon, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus baſſe note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* juſqu'à la clef de *mi* & deſcendent depuis la même clef d'*ut* juſqu'à celle de *fa*; car ce *fa* qui eſt la plus baſſe note du clavier, devient alors fondamentale, & commence, par conſéquent, la premiere octave A.

Tout ce qui eſt donc compris entre les deux premieres lignes obliques vers la gauche, eſt toujours de l'octave A, mais à différens degrés, ſuivant le ton où l'on eſt. La même touche, par exemple, ſera *ut* dans le ton majeur de *mi*,

re dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *ſi*, *ſol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *ſol*, *ſi* dans celui de *fa*. C'eſt toujours la même touche, parce que c'eſt la même colonne, & c'eſt la même octave, parce que cette colonne eſt renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave & la touche ſans équivoque. (*Voyez* la Pl. Exemple 11.)

Cet exemple eſt à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrieme rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée ſur la ligne, montre que l'intervalle ſupérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave ſupérieure C : ainſi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, eſt juſtement celle qui répond à la premiere de cet exemple. Ceci ſuffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre ſur le commencement de la ligne, la lettre correſpondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les eſpaces qui ſont au-deſſus & au-deſſous, ſeront pour les octaves ſupérieure & inférieure.

Les lignes horizontales ſervent à ſéparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms ſont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traverſées de la même ligne, ne ſont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, ſi elle en a un, ſe trouve au ſixieme rang, & les autres noms dans les autres rangs de la même colonne ſuivant les différens tons où l'on eſt. Ces lignes perpendiculaires ſont de deux ſortes; les unes noires, qui ſervent à montrer que les chiffres qu'elles joignent repréſentent une touche naturelle, & les autres ponctuées, qui ſont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on ſoit, on peut connoître ſur le champ, par le moyen de cette table, quelles ſont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, ſervent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce

que le bémol de la ſupérieure marqué *b*, & le dièſe de l'inférieure marqué *d*, produiſent le même effet (*). Il ne ſera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choiſies, & qui, abſtraction faite de toute autre raiſon, ſont du moins préférables, parce qu'elles ſont les plus uſitées.

Il eſt encore aiſé, par le moyen de cette table, de marquer préciſément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'inſtrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves ſuivant le ton où l'on ſera.

Je ſuis convaincu qu'en ſuivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'eſt point de Chant qu'on ne ſoit en état de ſolfier en très-peu de tems, & de trouver de même ſur quelque inſtrument que ce ſoit, avec toute la facilité poſſible. Rappellons un peu en détail ce que j'ai dit ſur cet article.

(*) Ce n'eſt qu'en vertu du tempérament que la même touche peut ſervir de dièſe à l'une & de bémol à l'autre, puiſque d'ailleurs, perſonne n'ignore que la ſomme de deux demi-tons mineurs ne ſauroit faire un ton.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des Airs à cet Ecolier ; au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièſes, tantôt des bémols, ſans qu'il puiſſe concevoir pourquoi il le fait, que le premier ſoin du Maître ſoit de lui faire connoître à fond tous les ſons de ſon inſtrument, par rapport aux différens tons ſur leſquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de ſon inſtrument, il faut lui préſenter un autre point de vue, & le rappeller à un principe général Il connoît déjà tous les ſons de l'octave ſuivant l'échelle naturelle, il eſt queſtion, à préſent, de lui en faire faire l'analyſe. Suppoſons-le devant un Clavecin. Le clavier eſt diviſé en ſoixante & une touches : on lui explique que ces touches priſes ſucceſſivement, & ſans diſtinction de blanches ni de noires, expriment des ſons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle, diſpoſées à ſon égard de la maniere ſuivante.

La deuxieme note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re*, pour la diviſion des deux demi-tons.

La troiſieme, *mi*, à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut*, de ſorte qu'entre le *re* & le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrieme, *fa*, à un demi-ton du *mi* & à deux tons & demi de l'*ut* : par conſéquent, le *fa* eſt la touche qui ſuit le *mi* immédiatement, ſans en laiſſer aucune entre-deux.

La cinquieme, *ſol*, à un ton du *fa*, & à trois tons & demi de l'*ut*; il faut laiſſer une touche intermédiaire.

La ſixieme, *la*, à un ton du *ſol*, & à quatre tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La ſeptieme, *ſi*, à un ton du *la*, & à cinq tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La huitieme, *ut* d'en-haut, à demi-ton du *ſi*, & à ſix tons du premier *ut* dont elle eſt l'octave, par conſéquent le

ſi

ſi eſt contigu à l'*ut* qui le ſuit, ſans touche intermédiaire.

En continuant ainſi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la replique des mêmes intervalles, & l'Ecolier ſe les rendra aiſément familiers, de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur diſtance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur poſition fixe dans l'échelle.

On obſervera auſſi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires ſont juſtement celles qu'il faut prendre, & que toutes les blanches ſont les intermédiaires qu'il faut laiſſer. On ne cherchera point à lui faire trouver du myſtere dans cette diſtribution, & l'on lui dira ſeulement que comme le clavier ſeroit trop étendu ou les touches trop petites, ſi elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la clef d'*ut* eſt la plus uſitée dans la Muſique, on a, pour plus de commodité,

rejetté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y ſont que de peu d'uſage. On ſe gardera bien auſſi d'affecter un air ſavant en lui parlant des tons & des demi-tons majeurs & mineurs, des comma, du tempérament; tout cela eſt abſolument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'eſprit & qu'il poſſede ſon Art, il a tant d'occaſions de briller en inſtruiſant, qu'il eſt inexcuſable quand ſa vanité eſt à pure perte pour le Diſciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier poſſede aſſez bien ſon clavier naturel, on commencera alors à le lui faire tranſpoſer ſur d'autres clefs, en choiſiſſant d'abord celles où les ſons naturels ſont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *ſol*.

Ce mot *ſol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainſi à la marge, ſignifie qu'il faut tranſporter au *ſol* & à ſon octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Enſuite, après l'avoir exhorté à ſe rappeller la diſpoſition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *ſol*

conſidéré comme fondamentale, c'eſt-à-dire, comme un *ut*; d'abord, il ſera queſtion de trouver le *re*; ſi l'Ecolier eſt bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel, qui eſt préciſément par rapport au *ſol* dans la même ſituation que le *re* par rapport à l'*ut*; pour trouver le *mi*, il touchera le *ſi*; pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernieres touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'échelle naturelle. En pourſuivant de même, il touchera le *re* pour le *ſol*, & le *mi* pour le *la*. Juſqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *ſol* l'échelle de l'octave *ut*; de ſorte que ſi vous pourſuivez, & que vous demandiez le *ſi* ſans rien ajouter, il eſt preſque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel: alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne ſe ſouvient pas qu'entre le *la* & le *ſi* naturel, il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire: vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la clef d'*ut*, & revenant

à celle de *ſol*, vous lui placerez le doigt ſur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où eſt le *ſi* ; alors il ſe corrigera ſurement & touchera le *fa* dièſe ; peut-être touchera-t-il le *ſol* : mais au lieu de vous impatienter, il faut ſaiſir cette occaſion de lui expliquer ſi bien la regle des tons & demi-tons, par rapport à l'octave *ut*, & ſans diſtinction de touches noires & blanches, qu'il ne ſoit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, & de bas en haut, en lui faiſant nommer les touches conformément à ce nouveau ton, vous lui ferez auſſi obſerver que la touche blanche qu'on y emploie, y devient néceſſaire pour conſtituer le demi-ton, qui doit être entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, & qui ſeroit ſans cela entre le *la* & le *ſi*, ce qui eſt contre l'ordre de la gamme. Vous aurez ſoin, ſur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là, le *ſol* naturel eſt réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *ſi* un *mi*, &c. De ſorte que ces noms & la poſition de leurs touches relatives lui deviennent auſſi familieres qu'à la clef d'*ut*, & que

tant qu'il eſt à la clef de *ſol*, il n'enviſage le clavier que par cette ſeconde expoſition.

Quand on le trouvera ſuffiſamment exercé, on le mettra à la clef de *re*, avec les mêmes précautions, & on l'amenera aiſément à y trouver de lui-même le *mi* & le *ſi* ſur deux touches blanches : cette troiſieme clef achevera de l'éclaircir ſur la ſituation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce ſoit, & vraiſemblablement il n'aura plus beſoin d'explication pour trouver l'ordre des tons ſur toutes les autres fondamentales.

Il ne ſera donc plus queſtion que de l'habitude, & il dépendra beaucoup du Maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'Ecolier la pratique de tous les intervalles, par des remarques ſur la poſition des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familiere.

Après cela, de courtes explications ſur le mode mineur, ſur les altérations qui lui ſont propres, & ſur celles qui naiſſent de la modulation dans le cours d'une même piece, un Ecolier bien conduit

par cette méthode, doit ſavoir à fond ſon clavier ſur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui en ſix, au bout deſquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution, & je ſoutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoiſſance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caracteres, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette ſix autres mois à ſe perfectionner la main & l'oreille, ſoit pour l'harmonie, ſoit pour la meſure; & voilà dans l'eſpace d'un an un Muſicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoiſſant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur ſont propres, toute la ſuite de la modulation, & tranſpoſant toute piece de Muſique dans toutes ſortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'eſt ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon ſyſtême, & que je ſuis prêt de confirmer, non-ſeulement par des preuves de raiſonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reſte, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de même à tout autre inſtrument, avec quelques légeres différences par rapport aux inſtrumens à manche, qui naiſſent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela eſt connu, je n'en dirai que ce qui eſt abſolument néceſſaire, pour mettre dans ſon jour une objection qu'on pourroit m'oppoſer, & pour en donner la ſolution.

C'eſt un fait d'expérience que les différens tons de la Muſique ont tous certain caractere qui leur eſt propre & qui les diſtingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, eſt brillant; l'*F ut fa* eſt majeſtueux; le *ſi* bémol majeur eſt tragique; le *fa* mineur eſt triſte; l'*ut* mineur eſt tendre; & tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne ſais quelle aptitude à exciter tel ou tel ſentiment, dont les habiles Maîtres ſavent bien ſe prévaloir. Or, puiſque la modulation eſt la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une paſſion plutôt qu'un autre ton majeur? Pourquoi le même paſſage

du *re* au *ſa* produit-il des effets différens, quand il eſt pris ſur différentes fondamentales, puiſque le rapport demeure le même? Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expreſſion qu'il avoit en *G re ſol*? Il n'eſt pas poſſible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale; puiſque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, priſe ſéparément, n'a rien en elle qui puiſſe exciter d'autre ſentiment que celui du ſon haut ou bas qu'elle fait entendre: ce n'eſt point proprement par les ſons que nous ſommes touchés: c'eſt par les rapports qu'ils ont entr'eux, & c'eſt uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle compoſition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, ſi le rapport d'un *ut* à un *ſol*, ou d'un *re* à un *la* eſt le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouveroit-on des Muſiciens embarraſſés d'en expliquer la raiſon; & elle ſeroit, en effet, très-inexplicable, ſi l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapport dans les ſons exprimés par les mêmes noms, & repréſentés par les intervalles ſur tous les tons.

Mais ces rapports ont entr'eux de légeres différences, ſuivant les cordes ſur leſquelles ils ſont pris, & ce ſont ces différences, ſi petites en apparence, qui cauſent dans la Muſique cette variété d'expreſſions ſenſible à toute oreille délicate, & ſenſible à tel point, qu'il eſt peu de Muſicien, qui en écoutant un concert, ne connoiſſe en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C ſol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs deſquels tous les ſons ſont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à ſa tonique : cependant l'affection n'eſt point la même, & il eſt inconteſtable que le *C ſol ut* eſt plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raiſon, il faut entrer dans une recherche aſſez longue dont voici à-peu-près le réſultat. L'intervalle qui ſe trouve entre la tonique *re* & ſa ſeconde note, eſt un peu plus petit que celui qui ſe trouve entre la tonique du *C ſol ut* & ſa ſeconde note ; au contraire, le demi-ton qui ſe trouve entre la ſeconde note & la mé-

diante du *D la re*, eſt un peu plus grand que celui qui eſt entre la ſeconde note & la médiante du *C ſol ut;* de ſorte que la tierce mineure reſtant à-peu-près égale de part & d'autre, elle eſt partagée dans le *C ſol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton eſt plus grand.

On trouve auſſi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *ſol* naturel & le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui eſt entre le *la* & le *ſi* bémol. Or plus les deux ſons qui forment un demi-ton ſe rapprochent, & plus le paſſage eſt tendre & touchant, c'eſt l'expérience qui nous l'apprend, & c'eſt, je crois, la véritable raiſon pour laquelle le mode mineur du *C ſol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re;* que ſi, cependant, la diminution vient juſqu'à cauſer de l'altération à l'harmonie, & jetter de la dureté dans le Chant, alors le ſentiment ſe change en triſteſſe, & c'eſt l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à trouver par ces différences légeres qui ſubſiſtent dans les rapports des ſons & des intervalles, les raiſons des différens ſentimens excités par les divers tons de la Muſique. Mais ſi l'on vouloit auſſi trouver la cauſe de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon ſujet me diſpenſe, & qu'on trouvera ſuffiſamment expliqué dans les ouvrages de Monſieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les ſons, faire ſervir les mêmes à pluſieurs uſages, on n'a pu y réuſſir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque choſe de la juſteſſe qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, conſidéré comme tierce majeure d'*ut*, n'eſt point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence eſt petite, à la vérité, mais enfin elle exiſte, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé

que le même ſon pour ces deux uſages : mais de-là vient auſſi que le ton du *re* au *mi* n'eſt pas de la même eſpece que celui de l'*ut* au *re*, & ainſi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux ſignes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expreſſion ſi avantageuſe dans la Muſique. J'ai bien des choſes à répondre à tout cela.

En premier lieu ; le tempérament eſt un vrai défaut ; c'eſt une altération que l'art a cauſée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons ſi durs, par exemple, le *re* & le *ſol* dièſes, qu'ils ne ſont pas ſupportables à l'oreille. Ce ne ſeroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & ſurtout dans les caracteres de la Muſique, qui, ne participant pas au vice de l'inſtrument, devroient, du moins par leur ſignification, conſerver toute la pureté de l'harmonie.

De plus ; les altérations cauſées par les différens tons, ne ſont point pratiquées par les voix ; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne ſoit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même juſteſſe dans tous les tons malgré les altérations particulieres que l'imperfection des inſtrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne ſe conforme jamais, à moins qu'elle n'y ſoit contrainte par l'uniſſon des inſtrumens.

La nature nous apprend à moduler ſur tous les tons, préciſément dans toute la juſteſſe des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle preſcrit pour nous aſſujettir à une pratique défectueuſe, & faut-il ſacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des inſtrumens, l'expreſſion naturelle du plus parfait de tous ¿ C'eſt ici qu'on doit ſe rappeller tout ce que j'ai dit ci-devant ſur la génération des ſons, & c'eſt par-là qu'on ſe convaincra que l'uſage de mes ſignes n'eſt qu'une ex-

preſſion très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En ſecond lieu; dans les plus conſidérables inſtrumens, comme l'Orgue, le Clavecin & la Viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, & elles ſont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y penſent point. Il en eſt de même des Flûtes, des Hautbois, Baſſons & autres inſtrumens à trous, les diſpoſitions des doigts ſont fixées pour chaque ſon, & le ſeront de même par mes caracteres, ſans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expreſſion.

D'ailleurs, on ne ſauroit me faire là-deſſus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Muſique ordinaire, dans laquelle bien loin que les petites différences des intervalles de même eſpece ſoient indiquées par quelque marque, les différences ſpécifiques ne le ſont même pas, puiſque les tierces ou les ſixtes, majeures & mineures, ſont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes poſi-

tions ; au lieu que dans mon ſyſtême les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connoître s'ils ſont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'eſt au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur ſont propres : la Muſique ordinaire ne donne point de regles pour cette pratique que je ne puiſſe appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage, & les doigts de l'Ecolier ſeront bien plus heureuſement conduits en lui faiſant pratiquer ſur ſon Violon les intervalles, avec les altérations qui leur ſont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièſes & de bémols qui, faiſant de plus petits intervalles entr'eux, & ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'Ecolier par des différences qui lui ſont long-tems inſenſibles.

Si la perfection d'un ſyſtême de Muſique conſiſtoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de ſons, il

ſeroit aiſé en adoptant celui de M. Sauveur ; de diviſer toute l'étendue d'une ſeule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les ſons ſeroient repréſentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi ſerviroient tous ces caracteres, puiſque la diverſité des ſons qu'ils exprimeroient ne ſeroit non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix ? Il n'eſt donc pas moins inutile qu'on apprenne à diſtinguer l'*ut* double dièſe, du *re* naturel, dès que nous ſommes contraints de le pratiquer ſur ce même *re*, & qu'on ne ſe trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux ſons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les ſons d'un mode doivent toujours être conſidérés, par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainſi les intervalles correſpondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même eſpece ; auſſi les conſidere-t-on comme tels dans la compoſition, & s'ils ne le ſont pas à la

rigueur dans la pratique, les Facteurs épuiſent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence inſenſible.

Mais ce n'eſt pas ici le lieu de m'étendre davantage ſur cet article : ſi de l'aveu de la plus ſavante Académie de l'Europe mon ſyſtême a des avantages marqués par-deſſus la méthode ordinaire pour la Muſique vocale, il me ſemble que ces avantages ſont bien plus conſidérables dans la partie inſtrumentale, du moins, j'expoſerai les raiſons que j'ai de le croire ainſi; c'eſt à l'expérience à confirmer leur ſolidité. Les Muſiciens ne manqueront pas de ſe récrier, & de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité, par la méthode ordinaire, & qu'ils ſont de leurs inſtrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce ſoit. D'accord; je les admire en ce point, & il ne ſemble pas en effet qu'on puiſſe pouſſer l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle eſt aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus ſurement à cette

même perfection, peut-être ſeront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils operent, ne ſont pas tellement inſéparables des barres, des noires & des croches, qu'on n'y puiſſe arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne penſoient, puiſqu'ils ſuppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils ſe ſervent.

Si l'on a bien compris la partie de mon ſyſtême que je viens d'expliquer, on ſentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer ſans exception tous les ſons uſités dans la Muſique, non pas, à la vérité, d'une maniere abſolue, mais relativement à un ſon fondamental déterminé; ce qui produit un avantage conſidérable en vous rendant toujours préſent le ton de la piece & la ſuite de la modulation. Il me reſte maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes ſons, de la même maniere, ſur un rang horizontal, ſans avoir jamais beſoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y ſuppléer donc, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point; & voici comment je le mets en uſage. Si je ſors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave ſupérieure, & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-deſſus de cette note par laquelle je ſors de mon octave, & ce point une fois placé, c'eſt un avis que non-ſeulement la note ſur laquelle il eſt, mais encore toutes celles qui la ſuivront, ſans aucun ſigne qui le détruiſe, devront être priſes dans l'étendue de cette octave ſupérieure où je ſuis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 $\dot{1}$ 3 5

Le point que vous voyez ſur le ſecond *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-deſſus de celle où vous avez commencé, & que par conſéquent le 3 & le 5 qui ſuivent ſont auſſi de cette même octave ſupérieure & ne ſont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire; ſi je veux ſortir de l'octave où je me trouve pour paſſer à celle

qui eſt au-deſſous, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5̣ 3 1

Ainſi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici ſous le ſecond 5, vous êtes averti que vous ſortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot : quand le point eſt ſur la note vous paſſez dans l'octave ſupérieure, s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous deſcendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, ſoit en montant, ſoit en deſcen-

dant, par rapport au ſon fondamental *ut*, lequel ainſi ſe trouve bien de la même octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui eſt dans la même poſition appartient au même point, & vous n'avez beſoin d'un autre point que lorſque vous paſſez dans une autre poſition, c'eſt-à-dire, dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers de ce mot d'octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je déſigne par ce mot n'eſt remplie que d'un étage de ſept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une ſuite de notes qu'il ſera aiſé de ſolfier par les regles que je viens d'établir.

Sol d $1\underset{\cdot}{7}\dot{1}2315456751\dot{}$ $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}65432 4\dot{2}1\underset{\cdot}{7}6534$

d $5\underset{\cdot}{5}\dot{1}$.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté ſuivant la premiere méthode.

Dans une longue ſuite de Chant, quoique les points vous conduiſent toujours très-juſte, ils ne vous font pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé ; c'eſt pourquoi, afin de ſavoir préciſément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant juſqu'à la lettre qui eſt au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en diſpenſer, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où ſe trouve, non pas la premiere note de cette ligne, mais la derniere de la ligne précédente, & cela afin que la regle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE.

Fa d $1\underset{\cdot}{7}\dot{1}234567 5\dot{1}\underset{\cdot}{5}\dot{2}\underset{\cdot}{5}\dot{3}14321\underset{\cdot}{7}6\dot{5}55464$

e $42\underset{\cdot}{7}564 51$.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la ſeconde ligne marque que le *fa* qui finit la premiere eſt de la cinquieme octave, de laquelle je ſors pour rentrer dans la quatrieme *d* par le point que vous voyez

au-deſſous du *ſi* de cette ſeconde ligne.

Rien n'eſt plus aiſé que de trouver cette lettre correſpondante à la derniere note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui ſont au-deſſus des notes de cette ligne : comptez auſſi ceux qui ſont au-deſſous, s'ils ſont égaux en nombre avec les premiers, c'eſt une preuve que la derniere note de la ligne eſt dans la même octave que la premiere, & c'eſt le cas du premier exemple de la pénultieme page, où après avoir trouvé trois points deſſus & autant deſſous, vous concluez qu'ils ſe détruiſent les uns les autres, & que par conſéquent la derniere note *fa* de la ligne eſt de la même octave *d* que la premiere note *ut* de la même ligne, ce qui eſt toujours vrai de quelque maniere que les points ſoient rangés, pourvu qu'il y en ait autant deſſus que deſſous.

S'ils ne ſont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui eſt au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers l'*a*, ſi l'excès eſt au-deſſous ; ou s'il eſt au-deſſus, avancez au contraire d'autant

de lettres dans l'Alphabet, que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correſpondante à la derniere note.

EXEMPLE.

Ut c $6367\dot{1}21\underset{\cdot}{7}6\dot{1}\underset{\cdot}{5}\dot{1}234321365673\dot{1}$

e $\underset{\cdot\cdot}{2}7\dot{1}6\underset{\cdot}{7}56\dot{1}4321562\dot{1}\underset{\cdot}{7}633445567\dot{1}$

d $2\underset{\cdot}{7}56.$

Dans la premiere ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-deſſous & quatre au-deſſus; par conſéquent deux d'excès, pour leſquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, ſuivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correſpondante à la derniere note de la même ligne.

Dans la ſeconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-deſſous, c'eſt-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui eſt au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, & vous aurez *d* pour la lettre correſpondante à la derniere note de la ſeconde ligne.

Il faut de même obſerver de mettre la lettre de l'octave après chaque premiere & derniere note des repriſes & des rondeaux, afin qu'en partant de-là on ſache toujours ſurement ſi l'on doit monter ou deſcendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple ſuivant dans lequel cette marque 𝄋 eſt un ſigne de repriſe.

Mi c $3\,4\,5\,\underset{\cdot}{7}\,\dot{1}\,2\,3\,4\,3\,2\,1\,4\,3\,2\,1\,\underset{\cdot}{7}\,6\,\dot{2}\,\underset{\cdot}{5}$ b 𝄋 $\dot{5}$ c $5\,\underset{\cdot}{5}$

b 𝄋 $6\,\dot{4}\,4\,\underset{\cdot}{6}\,\dot{2}\,\underset{\cdot}{7}\,5\,\dot{1}\,2\,5\,\underset{\cdot}{7}\,\dot{1}$ c.

La lettre *b* que vous voyez après la derniere note de la premiere partie, vous apprend qu'il faut monter d'une ſixte pour revenir au *mi* du commencement, puiſqu'il eſt de l'octave ſupérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la premiere & la derniere note de la ſeconde partie, vous apprend qu'elles ſont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conſéquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la repriſe.

Ces obſervations ſont fort ſimples & fort aiſées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a

quelques avantages de moins que celle de la poſition d'étage en étage que j'ai enſeignée la premiere, & qui n'a jamais beſoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes regles & qu'on peut les ſavoir toutes deux enſemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une ſéparément, on les pratiquera chacune dans les occaſions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne ſera ſi commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province, & en général pour la Muſique vocale. D'un autre côté la méthode de poſition ſervira pour les partitions & les grandes pieces de Muſique, pour la Muſique inſtrumentale, & ſur-tout pour commencer les Ecoliers, parce que la mécanique en eſt encore plus ſenſible que de l'autre maniere, & qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre ſe conçoit du premier inſtant. Les Compoſiteurs s'en ſerviront

auſſi par préférence à cauſe de la diſtinction oculaire des différentes octaves. Ils ſentiront en la pratiquant toute l'étendue de ſes avantages, que j'oſe dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'eſt point de Compoſiteur qui ne dût l'employer pour ſon uſage particulier & pour l'inſtruction de ſes éleves.

Voilà ce que j'avois à dire ſur la premiere partie de mon ſyſtême qui regarde l'expreſſion des ſons; paſſons à la ſeconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'eſt pas, à beaucoup près auſſi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de ſons, dont les rapports ſont fixés, & à-peu-près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier preſque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établiſſement de la quantité dans la Muſique a d'abord été relatif à celle du langage, c'eſt-à-dire, qu'on faiſoit paſſer plus vîte les ſons par leſquels on exprimoit les

ſyllabes breves, & durer un peu plus long-tems ceux qu'on adaptoit aux longues. On pouſſa bientôt les choſes plus loin, & l'on établit à l'imitation de la Poéſie une certaine régularité dans la durée des ſons, par laquelle on les aſſujettiſſoit à des retours uniformes qu'on s'aviſa de meſurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied ; & d'où, à cauſe de cela, ils prirent le nom de meſures. L'analogie eſt viſible à cet égard entre la Muſique & la Poéſie. Les vers ſont relatifs aux meſures, les pieds aux tems, & les ſyllabes aux notes. Ce n'eſt pas aſſurément donner dans des abſurdités, que de trouver des rapports auſſi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les ſignes de l'autre, & à cauſe de ce qu'elles ont de ſemblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en Phyſicien d'où naît cette égalité merveilleuſe que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la meſure; pas un tems qui paſſe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée ſucceſſive,

ſans que nous ayons d'autre regle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet auſſi ſingulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les conſonnances. Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que nous avons un ſentiment ſûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des ſons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres, ſelon les mêmes rapports, & il me ſuffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait ſans en rechercher la cauſe.

Les Muſiciens font de grandes diſtinctions dans ces mouvemens, non-ſeulement quant aux divers degrés de vîteſſe qu'ils peuvent avoir, mais auſſi quant au genre même de la meſure, & tout cela n'eſt qu'une ſuite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des ſons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaiſon, & il leur a plû de choiſir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde ; ils ont

enſuite imaginé des notes de pluſieurs autres figures, dont la valeur eſt fixée, par rapport à cette ronde, en proportion ſous-double. Cette diviſion ſeroit aſſez ſupportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'univerſalité néceſſaire, ſi le terme de comparaiſon, c'eſt-à-dire, ſi la durée de la ronde étoit quelque choſe d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, ſuivant le mouvement de la meſure où l'on l'emploie, & l'on ne doit pas ſe flatter de donner quelque choſe de plus précis, en diſant qu'une ronde eſt toujours l'expreſſion de la durée d'une meſure à quatre, puiſqu'outre que la durée même de cette meſure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie, des meſures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'eſt pourtant ce qu'on ſuppoſe dans les chiffres des meſures doubles ; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une meſure à quatre tems, & le chiffre ſupérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une meſure de

l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes meſures à celle de quatre tems qui leur eſt ſi peu ſemblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée eſt ſi peu déterminée ?

On diroit que les inventeurs de la Muſique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la diſtinction du ſon fondamental, indiqué par la nature, & ſi néceſſaire pour ſervir de terme commun au rapport de tous les autres ; & de l'autre, ils ont voulu établir une durée abſolue & fondamentale, ſans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner ſi l'erreur du principe a tant cauſé de défauts dans les conſéquences ; défauts eſſentiels à la pratique & tous propres à retarder long-tems les progrès des Ecoliers.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes, dont voici les ſignes. 2, 3, c,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{3}{2}$.

Or ſi ces ſignes ſont inſtitués pour dé-

terminer autant de mouvemens différens en eſpece, il y en a beaucoup trop, & s'ils le ſont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vîteſſe de ces mouvemens, il n'y en a pas aſſez. D'ailleurs, pourquoi ſe tourmenter ſi fort pour établir des ſignes qui ne ſervent à rien, puiſqu'indépendamment du genre de la meſure, on eſt preſque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'eſpece & le degré du mouvement.

Cependant, on ne ſauroit conteſter que la diverſité de ces meſures ne brouille les commençans, pendant un tems infini, & que tout cela ne naiſſe de la fantaiſie qu'on a de les vouloir rapporter à la meſure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entiérement étrangers à la meſure où l'on les emploie, c'eſt proprement leur donner des valeurs abſolues, en conſervant l'embarras des relations; auſſi voit-on ſuivre de-là des équivoques terribles qui ſont autant de piéges à la préciſion de la Muſique & au goût du

du Muſicien. En effet, n'eſt-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, &c. non par la qualité de la meſure où elles ſe rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en oppoſition avec le ſens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine meſure, paſſera beaucoup plus vîte qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donnent ſouvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant ſcrupuleuſement à cette fauſſe relation, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples plus vîte qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compoſiteurs, & dont les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

Il y auroit ſur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la diviſion ſous-double des no-

tes, telle qu'elle eſt établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embraſſer tous dans une regle générale; ainſi, quand il eſt queſtion de faire la diviſion d'une note ou d'un tems en trois parties égales, dans une meſure à deux, à trois, ou à quatre, il faut néceſſairement que le Muſicien le devine, ou bien qu'on l'en avertiſſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

C'eſt en examinant les progrès de la Muſique que nous pourrons trouver le remede à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet Art étoit encore extrêmement groſſier. Les rondes & les blanches étoient preſque les ſeules notes qui y fuſſent employées, & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Muſique auſſi ſimple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, & cela faiſoit qu'on ne prenoit pas non plus grand ſoin pour lui donner de la préciſion dans les ſignes; on négligeoit la ſéparation des meſures, & l'on ſe contentoit de les exprimer par la figure des notes. A meſure que l'Art ſe perfectionna & que les difficultés aug-

menterent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diverſité de notes, de faire la diſtinction des meſures, & l'on commença à les ſéparer par des lignes perpendiculaires; on ſe mit enſuite à lier les croches pour faciliter les tems, & l'on s'en trouva ſi bien, que, depuis lors, les caracteres de la Muſique ſont toujours reſtés à-peu-près dans le même état.

Une partie des inconvéniens ſubſiſte pourtant encore, la diſtinction des tems n'eſt pas toujours trop bien obſervée dans la Muſique inſtrumentale, & n'a point lieu du tout dans le vocal : il arrive de-là qu'au milieu d'une grande meſure, l'écolier ne ſait où il en eſt, ſur-tout lorſqu'il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il faſſe lui-même la diſtribution.

Une réflexion toute ſimple ſur l'uſage des lignes perpendiculaires pour la ſéparation des meſures, nous fournira un moyen aſſuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui ſont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font juſtement la valeur d'une

meſure : qu'elles ſoient en grande ou petite quantité, cela n'intéreſſe en rien la durée de cette meſure qui eſt toujours la même ; ſeulement ſe diviſe-t-elle en parties égales ou inégales, ſelon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme : mais enfin ſans connoître préciſément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on ſait certainement qu'elles forment toutes enſemble une durée égale à celle de la meſure où elles ſe trouvent.

Séparons les tems par des virgules, comme nous ſéparons les meſures par des lignes, & raiſonnons ſur chacun de ces tems de la même maniere que nous raiſonnons ſur chaque meſure : nous aurons un principe univerſel pour la durée & la quantité des notes, qui nous diſpenſera d'inventer de nouveaux ſignes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes meſures uſitées dans la Muſique, ſans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note ſeule eſt renfermée entre les deux lignes d'une meſure, c'eſt un ſigne que cette note remplit tous les tems de cette meſure & doit durer au-

tant qu'elle : dans ce cas, la ſéparation des tems ſeroit inutile, on n'a qu'à ſoutenir le même ſon pendant toute la meſure. Quand la meſure eſt diviſée en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore ſe diſpenſer de les ſéparer, chaque note marque un tems, & chaque tems eſt rempli par une note; mais dans le cas que la meſure ſoit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut néceſſairement pratiquer la ſéparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conſerver dans nos ſignes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou pluſieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'eſt ſi ſimple : s'il en renferme pluſieurs, la choſe n'eſt pas plus difficile; diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes : appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 1 | 5, 4, 3 |
d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 5 | 6 c.

Exemple du ſecond.

Ut 2 || c 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6,
7 5 | 1 4, 5 5 | 1 c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 | 1,
d 6, 2 | 2, 7, 3 | 3, 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 |
d 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 2 |
d 7 1, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 |
d 3 4, 2, 5 6 | 4 5, 3, 6 | 6 2, 3, 2 | 1, 5
d 6 7, 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 | 1 2 1, 7
d 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3,
d 2 3 4, 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6
d 7, 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1, 2 | 2 3 2 1, 7 7 1
d 2, 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3, 2 2
d 3 4, 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 |
d 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conſerve les cadences & les liaiſons comme dans la Muſique ordinaire, & que pour diſtinguer le chiffre qui marque la meſure d'avec ceux des notes, j'ai ſoin de le faire plus grand & de l'en ſéparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail ſur cette méthode[1], remarquons d'abord combien elle ſimplifie la pratique de la meſure en anéantiſſant tout d'un coup toutes les meſures doubles ; car, comme la diviſion des notes eſt priſe uniquement dans la valeur des tems & de la meſure où elles ſe trouvent, il eſt évident que ces notes n'ont plus beſoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur ; ainſi la meſure étant uniquement déterminée par le nombre de ſes tems, on la peut très-bien réduire à deux eſpeces ; ſavoir, meſure à deux & meſure à trois. A l'égard de la meſure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'eſt que l'aſſemblage de deux meſures à deux tems : elle eſt traitée comme telle dans la compoſi-

tion, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particuliere, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une meſure naturelle, ſenſible & agréable à l'oreille, ſoit borné à trois, c'eſt un fait d'expérience que toutes les ſpéculations du monde ne détruiſent pas, on auroit beau chercher de ſubtiles analogies entre les tems de la meſure & les harmoniques d'un ſon, on trouveroit auſſi-tôt une ſixieme conſonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la meſure, & quelle qu'en puiſſe être la raiſon, il eſt inconteſtable que le plaiſir de l'oreille, & même ſa ſenſibilité à la meſure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de meſures, à deux & à trois tems : chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, ſix, huit, &c. par des ſubdiviſions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne ſeroient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une meſure ſoit à deux ou à trois tems, & que la diviſion de chacun de ſes tems ſoit en deux ou en trois parties égales, ma méthode eſt toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, & l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque tems d'une meſure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de ſix huit dans la Muſique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1̇ | 1 7̣ 6, 6 5 6 | 7 3 1̇, 7̣ 1̇ 2 |

d 1 7̣ 6, 2̇ | 2 1 7̣, 1̇ 7̣ 6 | 5, 3 6 1̇ | 1 7̣ 6, 6 5

d 6 | 7 3 1̇, 1 4̣ 7 | 2̇, 2 1 7̣ | 1̇ 7̣ 6, 3 6 5 | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorſqu'un tems ſe trouve partagé, de ſorte que toutes les notes n'y ſont pas d'égale valeur: pour repréſenter, par exemple, dans un ſeul tems une noire

& deux croches, je conſidere ce tems comme diviſé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches enſemble, la ſeconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-deſſus ou au-deſſous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embraſſe ne repréſente qu'une ſeule note, laquelle doit être ſubdiviſée enſuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, ſuivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 ||d, 1765 | 67, 121716 | 73, 176x2 |

d 3232, 1767 | 2121, 7657 | 321, 7 | 6.

La virgule qui ſe trouve avant la premiere note dans les deux exemples précédens, déſigne la fin du premier tems, & marque que le chant commence par le ſecond.

Quand il ſe trouve dans un même tems des ſubdiviſions d'inégalités, on peut alors ſe ſervir d'une ſeconde liaiſon; par exemple, pour exprimer un tems

compoſé d'une noire, d'une croche & de deux doubles-croches, on s'y prendroit ainſi.

Sol 2 ||d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1,

c 4 6 7 6 | 5 6 7 5, 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 |

d 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 | 1 4 3 4, 5 5 | 1 d.

Vous voyez-là que le ſecond tems de la premiere meſure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, ſavoir le 5 pour l'une, & pour l'autre la ſomme des trois notes 1 2 1 qui ſont ſous la grande liaiſon; ces trois notes ſont ſubdiviſées en deux parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une eſt le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la ſeconde liaiſon, leſquelles ſont ainſi chacune le quart de la valeur compriſe ſous la grande liaiſon & le huitieme du tems entier.

En général; pour exprimer réguliérement la valeur des notes, il faut s'attacher à la diviſion de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours

ſaire par la méthode que je viens d'enſeigner, en y ajoutant l'uſage du point dont je parlerai tout-à-l'heure, ſans qu'il ſoit poſſible d'être arrêté par aucune exception. Il ne ſera même jamais néceſſaire, quelque bizarre que puiſſe être une Muſique, de mettre plus de deux liaiſons ſur aucune de ſes notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des ſextuples croches, dont la rapidité comparée n'eſt nullement à la portée des voix ni des inſtrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos Compoſiteurs.

A l'égard des tenues & des ſyncopes, je puis comme dans la Muſique ordinaire les exprimer avec des notes liées enſemble, par une ligne courbe que nous appellerons liaiſon de tenue ou chapeau, pour la diſtinguer de la liaiſon de valeur dont je viens de parler & qui ſe marque par une ligne droite. Je puis auſſi employer le point au même uſage en lui donnant un ſens plus univerſel, & bien

plus commode que dans la Muſique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure, & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant la quantité de notes que renferme ce tems-là, en y comprenant le point : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, ſuivant la place qu'il occupe dans le tems où il eſt employé.

EXEMPLE.

Ut 2 ‖ c, 1 | 5 4, · 3 | · 2, 4 3 | · 2, · 1 | 5̣ 5̇, · 4 |

c 6 4, · 2 | 5 4 3 2, · 1 | 7̣ 5, 1̇ | ·, 7̣ | 1̇.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure. C'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires qui diſtrairoient l'attention ſans exprimer rien de plus que la ſimplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'eſt pas déterminé par les caracteres de ma méthode, il eſt aiſé d'y ſuppléer par un mot mis au commencement de l'air, & l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon ſyſtême, que la Muſique ordinaire a beſoin du même ſecours; vous avez, par exemple, dans la meſure à trois tems ſimples, cinq ou ſix mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'eſt donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui ſert à déterminer le mouvement, & s'il ſe trouve des Maîtres négligens qui s'en fient ſur ce ſujet au caractere de leur Muſi-

que & au goût de ceux qui la liront, leur confiance ſe trouve ſi ſouvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent aſſez ſentir combien il eſt néceſſaire d'avoir à cet égard des indications plus préciſes que la qualité des notes.

L'imperfection groſſiere de la Muſique ſur l'article dont nous parlons, ſeroit ſenſible pour quiconque auroit des yeux : mais les Muſiciens ne la voient point, & j'oſe prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'eſt pas néceſſaire de méditer ſur la Muſique autant qu'il l'avoit fait, pour ſentir combien il ſeroit important de ne pas laiſſer aux mouvemens des différentes meſures une expreſſion ſi vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts ſouvent ſi mauvais.

Le ſyſtême ſingulier qu'il avoit propoſé, & en général tout ce qu'il a donné ſur l'Acouſtique, quoiqu'aſſez chimérique ſelon ſes vues, ne laiſſoit pas de ren-

fermer d'excellentes choſes qu'on auroit bien ſu mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'uſage de ſon Echométre général, pour déterminer préciſément la durée des meſures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aiſée, il n'auroit été queſtion que de fixer ſur une meſure connue, la longueur du pendule ſimple, qui auroit fait un tel nombre juſte de vibrations pendant un tems, ou une meſure d'un mouvement de telle eſpece. Un ſeul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela, & par ſon moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de préciſion que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été néceſſaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude aſſurée, acquiſe par une pratique auſſi exacte, auroit bientôt tenu lieu de regle, & rendu le pendule inutile.

Mais

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens, par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de ſe paſſer de Maîtres & de ſe former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cauſe que le projet n'a point été admis dans la pratique; il ſemble que ſi l'on propoſoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raiſons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en ſoit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage ſur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la Muſique, ſur leſquelles j'ai des remarques à propoſer, je puis me borner ici aux expreſſions de la méthode ordinaire, qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent aſſez bien le mouvement. Ces mots, bien choiſis, doivent je crois, dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes meſures qui, malgré leur nombre, laiſſent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux Ecoliers; ainſi, en

adoptant ſeulement le 2 & le 3 pour les ſignes de la meſure, j'ôte la confuſion des caracteres ſans altérer la variété de l'expreſſion.

Revenons à notre projet. On ſait combien de figures étrangeres ſont employées dans la Muſique pour exprimer les ſilences; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conſéquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives: on eſt même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les ſilences de la même maniere & au même uſage qu'après les notes, & qu'ils ont mieux aimé multiplier des ſoupirs, des demi-ſoupirs, des quarts-de-ſoupirs à la file les uns des autres, que d'établir entre des ſignes relatifs une analogie ſi naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'eſt point néceſſaire de donner des figures particulieres aux notes pour en déterminer la valeur, on y eſt auſſi diſpenſé de la même précaution pour les ſilences, & un ſeul ſigne ſuffit pour les exprimer tous ſans confuſion & ſans équivoque. Il pa-

roît aſſez indifférent dans cette unité de figure de choiſir tel caractere qu'on voudra pour l'employer à cet uſage. Le zéro a cependant quelque choſe de ſi convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par ſa qualité de chiffre, & ſurtout par la ſimplicité de ſa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'employerai donc de la même maniere & dans le même ſens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'eſt-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs ſilences relatifs, il s'enſuit que le zéro, par ſa ſeule poſition & par les points qui le peuvent ſuivre, leſquels alors exprimeront des ſilences, ſuffit ſeul pour remplacer toutes les pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs, & autres ſignes bizarres & ſuperflus qui rempliſſent la Muſique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 || 4/0 | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | 1̇ | 2/⁀ | ·, 5̣ | 1̇, 07̣ |

d 6, 05 | 4, 0321 | 7̣, 01̇23 | 43, 2 · 1 | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici ſur des zéro marquent le nombre de meſures que l'on doit paſſer en ſilence.

Tels ſont les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne ſoit réſolue en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques obſervations qui naiſſent du parallele des deux ſyſtêmes.

Les notes de la Muſique ordinaire ſont-elles plus ou moins avantageuſes que les chiffres qu'on leur ſubſtitue ? C'eſt proprement le fond de la queſtion.

Il eſt clair, d'abord, que les notes varient plus par leur ſeule poſition, que mes chiffres par leur figure & par leur poſition tout enſemble ; qu'outre cela, il y en a de ſept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer ; que les notes n'ont de ſignification & de force que par le ſecours de la clef ; & que les variations des clefs donnent un grand nombre de ſens tout différens aux notes poſées de la même maniere.

Il n'eſt pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expreſſion par la Muſique ordinaire qui en indique le genre, & qu'ils ſont exprimés par des poſitions difficiles à retenir, & dont la connoiſſance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude : car quelle priſe peut avoir l'eſprit pour ſaiſir juſte & du premier coup-d'œil un intervalle de ſixte, de neuvieme, de dixieme dans la Muſique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiariſé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'eſt-ce pas un défaut terrible dans la Muſique de ne pouvoir rien conſerver, dans l'expreſſion des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne ſont que les repliques des mêmes ſons; cependant ces repliques ſe préſentent ſous des expreſſions abſolument différentes de celles de leur premier terme. Tout eſt brouillé dans la poſition à la diſtance d'une ſeule octave, la replique d'une note qui étoit ſur une ligne ſe trouve dans un eſpace, celle qui étoit dans l'eſpace a ſa replique ſur une ligne;

montez-vous ou deſcendez-vous de deux octaves ? Autre différence toute contraire à la premiere : alors les repliques ſont placées ſur des lignes ou dans des eſpaces comme leurs premiers termes : ainſi la difficulté augmente en changeant d'objets, & l'on n'eſt jamais aſſuré de connoître au juſte l'eſpece d'un intervalle traverſé par un ſi grand nombre de lignes ; de ſorte qu'il faut ſe faire d'octave en octave des regles particulieres qui ne finiſſent point, & qui font de l'étude des intervalles, le terme effrayant & très-rarement atteint de la ſcience du Muſicien.

De-là cet autre défaut preſque auſſi nuiſible, de ne pouvoir diſtinguer l'intervalle ſimple dans l'intervalle redoublé ; vous voyez une note poſée entre la premiere & la ſeconde ligne, & une autre note poſée ſur la ſeptieme ligne, pour connoître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, & après une longue & ennuyeuſe opération, vous trouvez une douzieme ; or, comme on voit aiſément qu'elle paſſe l'octave, il faut recommencer une ſeconde recherche pour s'aſſurer enfin que c'eſt une quinte redou-

blée, encore pour déterminer l'eſpece de cette quinte faut-il bien faire attention aux ſignes de la clef, qui peuvent la rendre juſte ou fauſſe ſuivant leur nombre & leur poſition.

Je ſais que les Muſiciens ſe font communément des regles plus abrégées pour ſe faciliter l'habitude & la connoiſſance des intervalles: mais ces regles mêmes prouvent le défaut des ſignes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, & en ce qu'on eſt contraint de fixer ſon imagination d'octave en octave pour ſauter de-là à l'intervalle ſuivant, ce qui s'appelle ſuppléer de génie au vice de l'expreſſion.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aiſément tous les genres d'intervalles, de quoi vous ſervira cette connoiſſance, tant que vous n'aurez point de regle aſſurée pour en diſtinguer l'eſpece ? Les tierces & les ſixtes majeures & mineures, les quintes & les quartes diminuées & ſuperflues, & en général tous les intervalles de même nom, juſtes ou altérés, ſont exprimés par la même poſition indépendamment de leur qualité, ce qui fait que ſuivant les

différentes ſituations des deux demi-tons de l'Octave, qui changent de place à chaque ton & à chaque clef, les intervalles changent auſſi de qualité ſans changer de nom ni de poſition, de-là l'incertitude ſur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle ſeroit la plus néceſſaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les inſtrumens, eſt viſiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'inſtrument & la poſition des notes, n'eſt qu'un méchant pis-aller pour ſuppléer à la ſcience des intervalles & des *relations toniques*, ſans laquelle on ne ſauroit jamais être qu'un mauvais Muſicien.

Quelle doit être la grande attention du Muſicien dans l'exécution ? C'eſt ſans doute d'entrer dans l'eſprit du Compoſiteur, & de s'approprier ſes idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Piece. Or, l'idée du Compoſiteur dans le choix des ſons, eſt toujours relative à la tonique, &, par exemple, il n'employera point le *fa*

dièſe comme une telle touche du clavier, mais comme faiſant un tel accord, ou un tel intervalle avec ſa fondamentale. Je dis donc que ſi le Muſicien conſidere les ſons par les mêmes rapports, il fera ſes mêmes intervalles plus exacts, & exécutera avec plus de juſteſſe qu'en rendant ſeulement les ſons les uns après les autres, ſans liaiſon & ſans dépendance que celle de la poſition des notes qui ſont devant ſes yeux, & de ces foules de dièſes & de bémols qu'il faut qu'il ait inceſſamment préſens à l'eſprit; bien entendu qu'il obſervera toujours les modifications particulieres à chaque ton, qui ſont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, & dont la connoiſſance pratique, indépendante de tout ſyſtême, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & ſouvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit propoſés. C'eſt ce qui arrive dans la pratique de la Muſique inſtrumentale; les difficultés s'y préſentent en foule. La

quantité de poſitions différentes, de dièſes, de bémols, de changemens de clefs, y ſont des obſtacles éternels au progrès des Muſiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage ſi vanté du rapport direct de la touche à la note, puiſqu'il arrive cent fois par la force des ſignes d'altération ſimples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles repréſentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, tranſpoſer la piece un demi-ton, ou un ton plus haut ou plus bas? voulez-vous préſenter à ce Symphoniſte de la Muſique notée ſur une clef étrangere à ſon inſtrument? le voilà embarraſſé, & ſouvent arrêté tout court, ſi la Muſique eſt un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Muſiciens ne ſeront pas dans le cas; mais je crois auſſi que les grands Muſiciens ne le ſont pas devenus ſans peine, & c'eſt cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne ſera pas tout-à-fait impoſſible d'arriver à

la perfection par la route ordinaire, s'enſuit-il qu'il n'en ſoit point de plus facile?

Suppoſons que je veuille tranſpoſer & exécuter en *B fa ſi*, une piece notée en *C ſol ut*, à la clef de *ſol*, ſur la premiere ligne : voici tout ce que j'ai à faire; je quitte l'idée de la clef de *ſol*, & je lui ſubſtitue celle de la clef d'*ut*, ſur la troiſieme ligne : enſuite j'y ajoute les idées des cinq dièſes poſés, le premier ſur le *fa*, le ſecond ſur l'*ut*, le troiſieme ſur le *ſol*, le quatrieme ſur le *re*, & le cinquieme ſur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave audeſſus de cette clef d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, ſans quoi me voilà à tout inſtant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela!

Les chiffres employés de la maniere que je le propoſe, produiſent des effets abſolument différens. Leur force eſt en eux-mêmes, & indépendante de tout autre ſigne. Leurs rapports ſont connus par la ſeule inſpection, & ſans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle ſim-

ple eſt toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure doit mettre toute perſonne en état de ſolfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Muſique qu'on lui préſente ; un autre quart-d'heure ſuffit pour lui apprendre à nommer de même & ſans héſiter, tout intervalle poſſible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoiſſance diſtincte de trois intervalles, de leurs renverſemens, & réciproquement du renverſement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me ſemble que l'habitude doit ſe former bien plus aiſément quand l'eſprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-ſeulement les intervalles ſont connus par leur genre dans mon ſyſtême, mais ils le ſont encore par leur eſpece. Les tierces & les ſixtes ſont majeures ou mineures, vous en faites la diſtinction ſans pouvoir vous y tromper ; rien n'eſt ſi aiſé que de ſavoir une fois que l'intervalle 24 eſt une tierce mineure ; l'intervalle $2\underset{\cdot}{4}$, une ſixte majeure ; l'intervalle $3\dot{1}$, une ſixte mineure ; l'in-

tervalle 31, une tierce majeure, &c. les quartes & les tierces, les ſecondes, les quintes & les ſeptiemes, juſtes, diminuées ou ſuperflues, ne coûtent pas plus à connoître ; les ſignes accidentels embarraſſent encore moins & l'intervalle naturel étant connu, il eſt ſi facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièſe ou par un bémol, par l'un & l'autre tout-à-la-fois ; ou par deux d'une même eſpece, que ce ſeroit prolonger le diſcours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux inſtrumens, les avantages en ſeront frappans. Il n'eſt queſtion que d'apprendre à former les ſept ſons de la gamme naturelle, & leurs différentes octaves ſur un *ut* fondamental, pris ſucceſſivement ſur les douze cordes (*) de l'échelle ; ou plutôt, il n'eſt

(*) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés poſſibles, puiſqu'on pourroit ſe contenter des ſept cordes naturelles, & qu'il eſt rare qu'on établiſſe la fondamentale d'un ton ſur un des cinq ſons altérés, excepté, peut-être, le *ſi* bémol. Il eſt vrai qu'on y parvient aſſez fréquemment par la ſuite de la modulation : mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale ſubſiſte toujours, & le changement eſt amené par des altérations particulieres.

queſtion que de ſavoir ſur un ſon donné ; trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'eſt-à-dire, de poſſéder les connoiſſances qui doivent être le moins ignorées des Muſiciens, dans quelque ſyſtême que ce ſoit. Après ces préliminaires ſi faciles à acquérir, & ſi propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la meſure, mettent tout d'un coup l'Ecolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelligente & plus ſure que celle de nos Symphoniſtes ordinaires. Toutes les clefs lui ſeront également familieres ; tous les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particuliere de l'inſtrument, & non d'une confuſion de dièſes, de bémols & de poſitions différentes, ſi fâcheuſes pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoiſſance parfaite des tons & de toute la modulation, ſuite néceſſaire des principes de ma méthode ; & ſur-tout l'univerſalité des

ſignes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un ſeul caractere; d'où réſulte une facilité de tranſpoſer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il eſt noté; voilà ce que ſaura en très-peu de tems un Symphoniſte formé par ma méthode. Toute jeune perſonne avec les talens & les diſpoſitions ordinaires, & qui ne connoîtroit pas une note de Muſique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin, à livre ouvert, toute Muſique qui ne paſſera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or, ſi dans un ſi court eſpace on peut enſeigner à la fois aſſez de Muſique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raiſon un Maître de Flûte ou de Violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'inſtrument, pourra-t-il former un Eleve dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier,

parce qu'il ne me paroît pas poſſible de diſputer la ſupériorité de mon ſyſtême à cet égard, & que j'ai ſur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raiſonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il eſt permis de compter pour quelque choſe le peu de volume qu'occupent mes caracteres, comparé à la diffuſion de l'autre Muſique, & la facilité de noter ſans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne ſuffiſant preſque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui ſe rencontrent quelquefois avec les portées voiſines ou ſe mêlent avec les paroles, & cauſent une confuſion à laquelle ma Muſique ne ſera jamais expoſée. Sans vouloir en établir le prix ſur cet avantage, il ne laiſſe pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention ; combien ſera-t-il commode d'entretenir des correſpondances de Muſique, ſans augmenter le volume des lettres ? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les Partitions, de tourner la feuille à tout moment ?

moment ? Et quelle reſſource d'amuſement n'aura-t-on pas de pouvoir porter ſur ſoi des livres & des recueils de Muſique, comme on en porte de Belles-lettres ſans ſe ſurcharger par un poids ou par un volume embarraſſant, & d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Muſique joint aux paroles, preſque ſans augmenter le prix ni la groſſeur du livre ? Ces conſidérations ne ſont pas, je l'avoue, d'une grande importance, auſſi ne les donné-je que comme des acceſſoires; ce n'eſt, au reſte, qu'un tiſſu de ſemblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, & rien ne ſeroit ſi miſérable qu'elle, ſi l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques ſur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout-d'un-coup par mes caracteres, les ſoixante & dix combinaiſons que la différente poſition des clefs & des accidens produit dans la Muſique ordinaire ; ayant établi un ſigne invariable & conſtant pour chaque ſon de l'octave dans tous les tons ; ayant établi de même une po-

ſition très-ſimple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expreſſion des ſons par les intervalles propres au ton où l'on eſt; ayant conſervé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard ſi les ſons montent ou deſcendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Muſique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, & le tems qu'il faut pour apprendre à ſolfier, & le volume des notes, il reſte démontré que mes caracteres ſont préférables à ceux de la Muſique ordinaire.

Une ſeconde queſtion qui n'eſt gueres moins intéreſſante que la premiere, eſt de ſavoir ſi la diviſion des tems, que je ſubſtitue à celle des notes qui les rempliſſent, eſt un principe général plus ſimple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on eſt contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen ſûr pour décider cela, ſeroit d'examiner *à priori* ſi la valeur des notes eſt faite pour régler la longueur des tems,

ou ſi ce n'eſt point, au contraire, par les tems mêmes de la meſure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire ſeroit inconteſtablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compenſation ſuffiſante d'une erreur de principe, d'où réſulteroient de meilleurs effets. Mais dans le ſecond cas, ſi je rétablis également la cauſe & l'effet pris juſqu'ici l'un pour l'autre, & que par-là, je ſimplifie les regles & j'abrége la pratique, j'ai lieu d'eſpérer que cette partie de mon ſyſtême, dans laquelle, au reſte, on ne m'accuſera d'avoir copié perſonne, ne paroîtra pas moins avantageuſe que la précédente.

Je renvoie à l'Ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup-d'œil les longues tirades de notes en montant ou en deſcendant, afin de n'avoir beſoin de faire attention qu'à la premiere & à la

derniere ; l'expreſſion de certaines meſures ſyncopées qui ſe trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems ; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement ; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus baſſe note d'un air & de préluder en conſéquence ; enfin, d'autres regles particulieres qui toutes ne ſont toujours que des développemens des principes que j'ai propoſés ici ; & ſurtout, un ſyſtême de conduite pour les maîtres qui enſeigneront à chanter & à jouer des inſtrumens, bien différent dans la méthode, & j'eſpere dans le progrès, de celui dont on ſe ſert aujourd'hui.

Si donc, aux avantages généraux de mon ſyſtême, ſi à tous ces retranchemens de ſignes & de combinaiſons, ſi au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode préſente pour la pratique ; ces embarras de lignes & de portées tous ſupprimés, la Muſique rendue ſi courte à apprendre, ſi facile à noter, occupant ſi peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impreſſion, & par conſéquent, coûtant

moins à acquérir ; une correſpondance plus parfaite établie entre les différentes parties, ſans que les ſauts d'une clef à l'autre ſoient plus difficiles que les mêmes intervalles pris ſur la même clef ; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent ſe refuſer ; le ton nettement déterminé ; toute la ſuite de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a ſuivi, & le point où l'on eſt arrivé, & la diſtance où l'on eſt du ton principal ; mais ſur-tout l'extrême ſimplicité des principes, jointe à la facilité des regles qui en découlent ; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi juſtifier la confiance avec laquelle j'oſe préſenter ce projet au Public.

MENUET DE DARDANUS.

Re VOLEZ, plaiſirs, volez, Amour prête-leur tes char-
3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, ˙, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ˙,
mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.
d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, i | 7 c
Que ton empire eſt doux, vien, vien, nous voulons
c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | i, 3 2,
tous ſentir tes coups, enchaîne - nous; mais ne te ſers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines ſont des bienfaits.
c 7 i 2 | 3 4, 5 6, 7 i | 4, 5. 7 | 1 d.

CARILLON

MILANOIS, EN TRIO.

Ut	Campana che ſona da lu to è da feſ------
1er. Deſſus.	c,, 3 | 6, 7, 1 | 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | ·, 2, 7 | 1, 2, 3 |
	Campana che
2d. Deſſus. 3	c ,, o | . | . | . | ·, ·, 3 | 6, 7, 1 |
Baſſe.	b ,, o | . | . | . | . | . |

N 4

-------------------------------- ta Fa

d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | ˙, 2, 1 | ˙, 7, 0 | . | 4 |

ſona da lu to è da feſta Fa

d 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | ˙, 7, 6 | 6, 5, 0 | . | 2 |

Fa romper la teſ-----

b 0 | . | . | ˙, ˙, 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

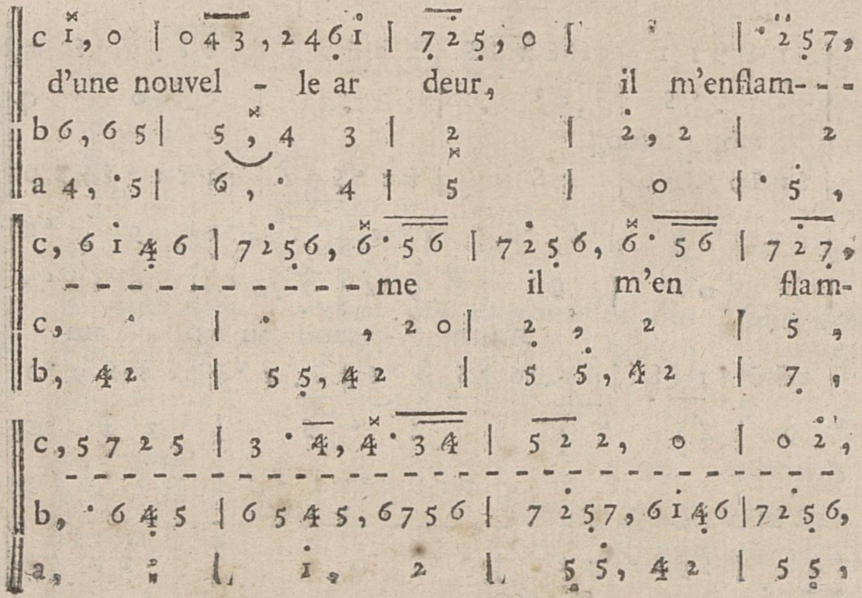
d 4, 3, 2 | 3 | ˙ 4, 5, 3 | ˙, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 2, 1, 7 | 1 | ˙ 2, 3, 1 | ˙, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,

-------------------------------- ta don

b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ˙, 2, 1 | 5, 5, 0 | . | 5,


d'une nouvel - le ar deur, il m'enflam- - -
- - - - - - - - - - - me il m'en flam-

d, 2 | 0 | 032, 1765 | 117,

- -

b, 6 ·56 | 7 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 | · ,

a, 4 2 | 5 , 7 | 1 , 17 | 6 ,

c, 6 5 4 3 | 4, 2 ·5 | 5, 4 ·5 | 5, ·2 7 | 3 3 1, 4 4 2 |

me d'u ne nouvel- le ardeur

c, 3 0 | 6, 7· 1 | 7, 6 ·5 | 5 | 0 |

a, 0 6 | 2, 5· 1 | 2, 2 | 5, ·7 | 1 , 2 |

d 5 4 3, 2 3 1 2 | 7 6 5, 2 4 | 5 | 0 1 7, 6 5 4 3 |

l'objet qui

b 0 | · | · , 0 ·5 | 5, ·1 |

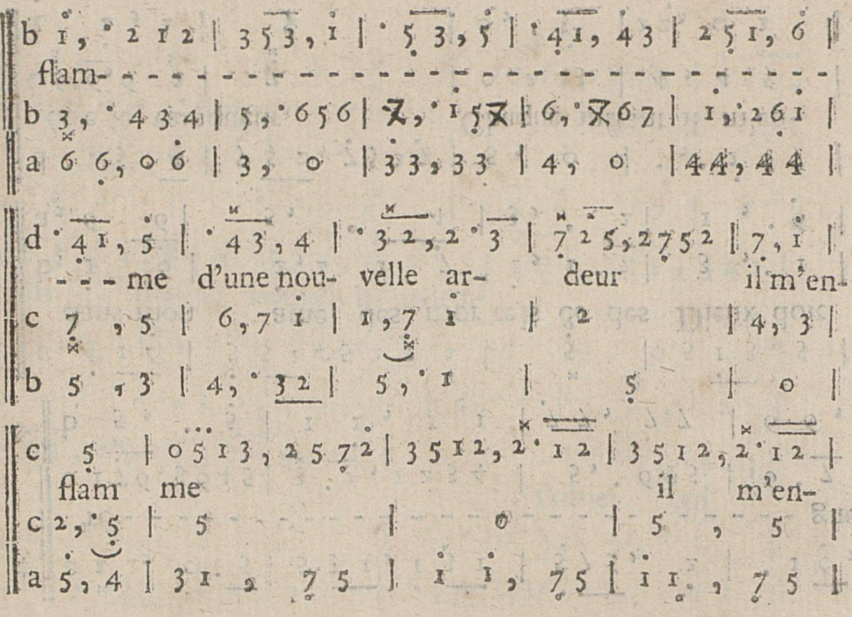
b 3, 4 ·3 4 | 5 1, 2 2 | 5 5 4, 3 4 3 2 | 1 1, 3 1 |

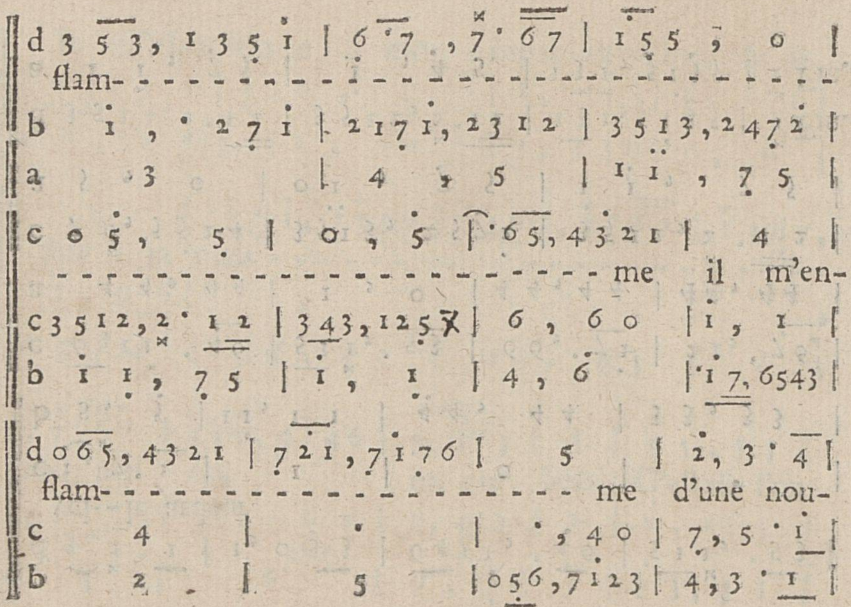
c 2 , 0 · 5 | 5 3 1 , 1 3 1 | 5 7 5 , 2 | · 1 6 ,
ré - gne
c 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 · 2 , 1 2 3 4 | 5 , · 6 4 5 | 6 · 7 ,
b 5 , · 5 | 1 1 , 1 1 | 7 7 , 7 7 | 6 6 ,

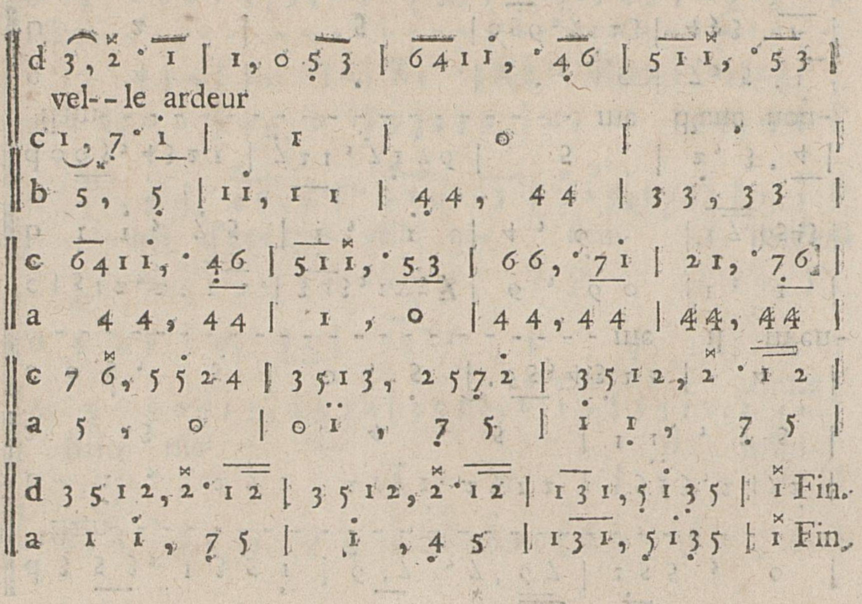
c , 4 1 6 | 5 5 2 , 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3 , 5 |
dans mon ame des mor tels & des Dieux doit
b , 1 · 6 | 2 , 2 1 7 | 1 , 1 · 2 | 3 , · 1 |
a , 6 6 | 5 , · 4 | 3 , · 2 | 1 , · 6 |

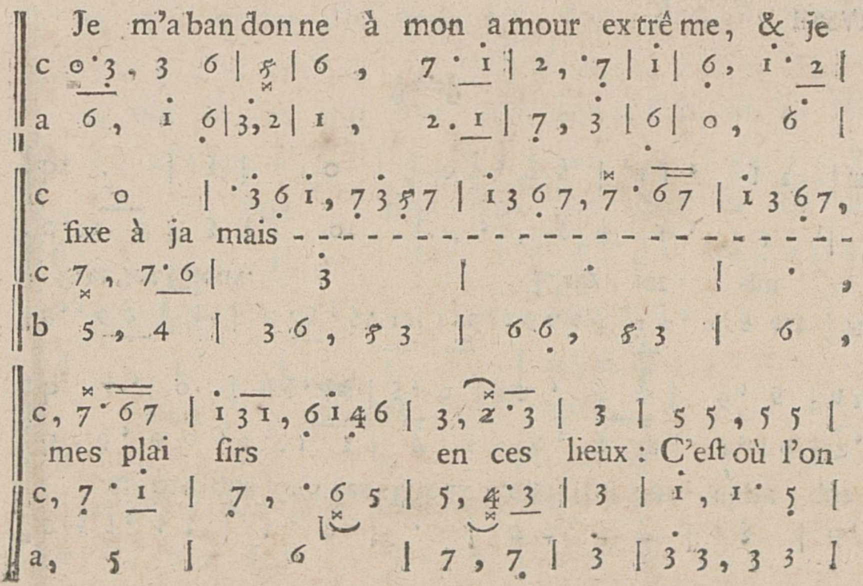
d · , 5 · 4 | 5 5 2 , 7 5 2 7 | 5 , 0 | · , · 2 6 7 |
être le vainqueur. Chaque inſtant il m'en-
b 6 · 6 , 6 2 | 7 - - - - | 0 , 2 3 | 4 , 4 5 |
x 2 , 2 | 5 | 0 , · 5 | 2 2 , 0 2 |

N° 2


flam-
me d'une nou- velle ar- deur il m'en-
flam me il m'en-


flam-
me il m'en-
flam-
me d'une nou-


vel- - le ardeur
Fin.
Fin.


Je m'a ban don ne à mon a mour ex trê me, & je
fixe à ja mais
mes plai ſirs en ces lieux : C'eſt où l'on

c 55, 43 | 2, 0 | . | 77, 77 | 3 | 6,
ai me que ſont les Cieux : c'eſt où l'on aime que
b 6, 60 | 2, ·1 2 | 7 | 3, ·3 7 | 1, 10 | 2,
b 4, 0 | 44, 44 | 5, 0 | 55, 55 | 6, 5 | 4,

c, . 67 | 5 | 0. 5, 5. 1 | 176, 5645 | 317, 6543 |
ſont les Cieux. L'ob jet qui
c, ·1 2 | 3 | 0 | ·, ·5 | 5, ·1 |
b, · | 3 | 0 | 05, 75 | 11, 31 |

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3 , 4 | 5 , 4 , 3 | 2 | 3 | 4 , · , 3 | 4 , 3 , 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1 , 2 | 3 , 2 , 1 | 7 | 1 | 2 , · , 1 | 2 , 1 , 7 |
don don don don dan di ra din
b . , . | 5 | 5 | 1 | 6 , · , 1 | 4 , 2 , 5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3 , · , d.
don don don.
d 1 | 1 | 1 , · , d.
don don don don don don don.
b 1 , 3 , 5 | 1 , 5 , 3 | 1 , · , b.

Campa na che ſo na da lu ———————— to è da feſ-

d 5 | 5, 32, 34 | 5, 32, 34 | 5 | ·, 4, 3 | 4,

Campa na che ſo na da lu ———————— to è da feſ-

d 3 | 3, 17, i2 | 3, 17, i2 | 3 | ·, 2, 1 | 2,

Fa romper la teſ-

b o | · | · |, ·, · 6 | 6, 6, 6 | 2,

———————————————————— ta, din di

d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 23 | 4 | ·, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,

———————————————————— ta, din di

d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | ·, 1, 7 | i, 1, 1 | 1,

ta Fa romper la teſta

c 2, o | : | ·, ·, 5 | 5, 5, 5 | i, 1, o | .,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la teſ-
d 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7, ˙, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la teſ-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 | 5, ˙, 1 | 1, 7, 1 | 2,
don don don, Fa romper la teſ-
b o, ˙ | 3 | 3 | 3, ˙, 3 | 6, 7, 1 | 2,

- -

d ˙, ˙ | ˙ 5, 4 3, 4 2 | 3 | ˙4, 3 2, 3 1 | 2 |

- -

d ˙, ˙ | ˙ 3, 2 1, 2 7 | 1 | ˙ 2, 1 7, 1 6 | 7 |

- -

b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2 |

--------------ta din di ra din di ra din di ra din
d · 3, 21, 27 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
------------ta din di ra din di ra din di ra din
c · 1, 76, 75 | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 |
----------------ta don don
b 3, 4, 5 | 6, 6, 0 | : | 3 | 3 |

don don don dan di ra din don
d 7 | 1 | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, 6, 5 | 6 |
don don don dan di ra din don don don
b 3 | 6 | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 |.

don don.

d 1 | 1, ˙, d ||

don don.

c 6 | 6, ˙, c ||

don don don don.

b 6, 3, 1 | 6, ˙, a ||

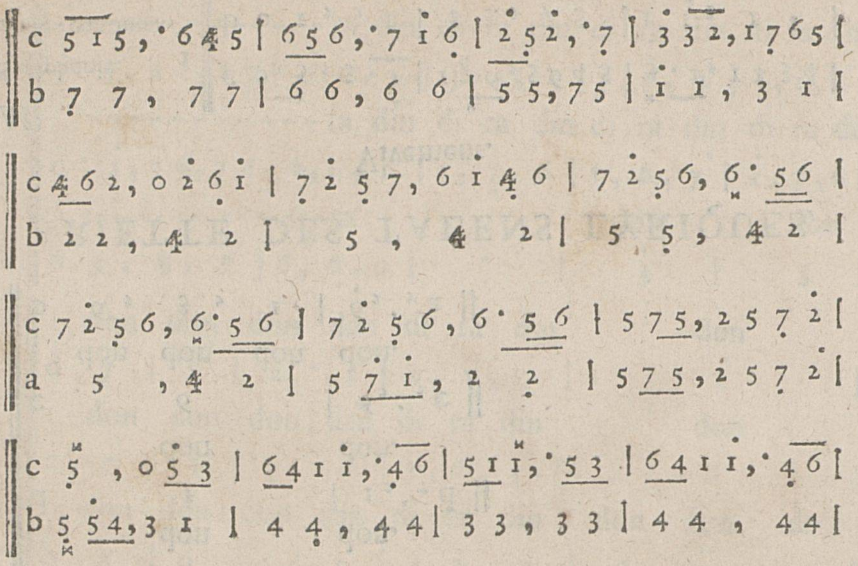
ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi

Symphonie. 2 | c 0. 5, 5 . 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 . 2, 1 2 3 4 |

Baſſe-continue. | b 0 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 |


c 5 1 5, 6 4 5 | 6 5 6, 7 1 6 | 2 5 2, 7 | 3 3 2, 1 7 6 5 |
b 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 | 5 5, 7 5 | 1 1, 3 1 |
c 4 6 2, 0 2 6 1 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 |
b 2 2, 4 2 | 5, 4 2 | 5 5, 4 2 |
c 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
a 5, 4 2 | 5 7 1, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
c 5, 0 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 |
b 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 4 4, 4 4 |

c 5 1 1, '5 3 | 6 6, '7 1 | 2 1, '7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |
a 1 , 0 3 | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 | 5 5, 7 5 |

d 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 '1 2 | 3 5 1 2, 2 '1 2 |
b 1 1, 7 5 | 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

L'objet qui
d 3 5 1 2, 2. 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 || b, 0 5 | 5, '1 |
b 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1, 0 | 0 1, 3 1 |

ré -------------------------- gne dans mon
c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 '2, 1 2 3 4 | 5, '6 4 5 | 6 '7, 1 '6 |
b 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 |

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-
b 2,2 1 7 | 1, 1 2 | 3,· 1 | 6,6 6 7 |
a 5,· 4 | 3, . 2 | 1,· 3 | 2, ·2
c 0,· 5 3 | 6 4 1 1,· 4 6 | 5 1 1,· 5 3 |
queur, chaque inſ-
b 5, 0 | | · , 5 5 |
a 5 5 4, 3 1 | 4 4 , 4 4 | 3 3 , 3 3 |
c 6 4 1 1,· 4 6 | 5 1 1,· 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |
tant il m'en flam - - - - - - - - - - - - - - me
b 6, 7 1 | 5,· 6 5 | 5,· 4 3 | 3 |
a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, 0 |

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Tons et de touttes les Cleſs

X A B C D

Clef	
Clef de Fa	1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1
de Mi	2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1
de Mi B	2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2
de Ré	34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 a34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2
d'Vt D	34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 3
d'Vt	4 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34
de Si	5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34
de Si B	5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5
de la	6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5
de la B	6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6
de Sol	7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6
de Fa D	7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7

A B C D E

1. *Exemple Page 92* 1 5 1 3 5 1 5 3 1 5 1

2. *Ex. Page 92* 3 1 5 3 6 5 4 3 2 1 5 6 1 4 6 2 7 5 3 5 2 4 1 3 7 2 6 1 5 5 1 3 6 2 5 1 4 6 1 6 5 1 4 1 3 1 2 7 1

3. *Ex. des Intervalles directs Page 94* 1 5 4 2, 6 5, 7 1, 2 3, 5 3

4. *Ex. des Interv. renversés Page 95* 1 5, 4 2, 6 5, 7 1, 2 3, 5 3

5. *Ex. des Int. Simples Page 95* 1 2, 2 4, 5 5, 6 4, 7 1

6. *Ex. des Int. redoublés Page 95* 1 2, 2 4, 5 5, 6 4, 7 1

7. *Ex. pour le Mode Majeur de Sol Page 114* .... Sol 1 3 2 1 5 5 7 5 1 3 6 6 2 4 7 5 1 1

8. *Ex. pour le Mode Mineur de Sol Page 114* .... Si b 1 7 6 3 4 6 2 1 7 6 4 7 3 6 2 7 1 7 6

9. *Ex. du passage d'un Ton à un autre Page 117* .... Sol 1 2 3 2 1 2 3 1 4 3 2 3 4 2 5 5, 1 ‖ ut 4 ‖ 1 2 3 2 1 2 3 1 4 3 2 3 4 2 5 5 1

10. *Ex. du passage du Majeur au Mineur et vice versâ P. 117* .... Si 3 4 5 3 2 1 6 4 5 3 2 1 2 7 1 ‖ re 3 ‖ 1 7 6 5 6 7 2 4 5 7 3 5 4 6 5 7 6 5 7 6 5 6 ‖ Si 1 ‖ 3 5 6 1 6 4 5 7 1

11. *Ex. P. 124* .... Ré b 3 2 1 5 4 3 2 5 5 4 3 2 1 7 1

12. *Ex. de la P. transcrit par la p.re Méthode P. 149* .... Sol d 1 7 1 2 3 1 5 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 4 2 1 7 6 5 4 3 4 5 5 1

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

Où il eſt parlé de la Mélodie & de l'Imitation muſicale.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

CHAPITRE I.

Des divers moyens de communiquer nos penſées.

LA parole diſtingue l'homme entre les animaux : le langage diſtingue les nations entr'elles ; on ne connoît d'où eſt un homme qu'après qu'il a parlé. L'uſage & le beſoin font apprendre à chacun la langue de ſon pays ; mais qu'eſt-ce qui fait que cette langue eſt celle de ſon pays & non pas d'un autre ? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raiſon qui tienne au local, & qui ſoit antérieure aux mœurs mêmes : la parole étant la premiere inſtitution ſociale ne doit ſa forme qu'à des cauſes naturelles.

Si-tôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Etre ſentant, penſant

& ſemblable à lui, le deſir ou le beſoin de lui communiquer ſes ſentimens & ſes penſées, lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent ſe tirer que des ſens, les ſeuls inſtrumens par leſquels un homme puiſſe agir ſur un autre. Voilà donc l'inſtitution des ſignes ſenſibles pour exprimer la penſée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raiſonnement, mais l'inſtinct leur en ſuggéra la conſéquence.

Les moyens généraux, par leſquels nous pouvons agir ſur les ſens d'autrui, ſe bornent à deux, ſavoir, le mouvement & la voix. L'action du mouvement eſt immédiate par le toucher ou médiate par le geſte; la premiere ayant pour terme la longueur du bras, ne peut ſe tranſmettre à diſtance, mais l'autre atteint auſſi loin que le rayon viſuel. Ainſi reſtent ſeulement la vue & l'ouïe pour organes paſſifs du langage entre des hommes diſperſés.

Quoique la langue du geſte & celle de la voix ſoient également naturelles, toutefois la premiere eſt plus facile & dépend moins des conventions: car plus d'objets

frappent nos yeux que nos oreilles, & les figures ont plus de variété que les ſons ; elles ſont auſſi plus expreſſives, & diſent plus en moins de tems. L'amour dit-on, fut l'inventeur du deſſein. Il put inventer auſſi la parole, mais moins heureuſement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manieres plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçoit avec tant de plaiſir l'ombre de ſon Amant, lui diſoit de choſes ! Quels ſons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette ?

Nos geſtes ne ſignifient rien que notre inquiétude naturelle ; ce n'eſt pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui geſticulent en parlant : on diroit que toute la force de leur langue eſt dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons & tout cela ne leur ſert de gueres. Quand un Franc s'eſt bien démené, s'eſt bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de ſa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écraſe d'une ſentence.

Depuis que nous avons appris à geſ-

ticuler nous avons oublié l'art des pantomimes ; par la même raiſon qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les ſymboles des Egyptiens. Ce que les anciens diſoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des ſignes ; ils ne le diſoient pas, ils le montroient.

Ouvrez l'hiſtoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manieres d'argumenter aux yeux, & jamais elles ne manquent de produire un effet plus aſſuré que tous les diſcours qu'on auroit pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curioſité, tient l'eſprit en ſuſpens & dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens & les Provençaux, chez qui pour l'ordinaire le geſte précede le diſcours, trouvent ainſi le moyen de ſe faire mieux écouter & même avec plus de plaiſir. Mais le langage le plus énergique eſt celui où le ſigne a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Traſibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant ſon cachet ſur la bouche de ſon favori, Diogene ſe pro-

menant devant Zénon ne parloient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût auſſi bien exprimé les mêmes idées? Darius engagé dans la Scythie avec ſon armée, reçoit de la part du Roi des Scythes une grenouille, un oiſeau, une ſouris & cinq fleches : le Héraut remet ſon préſent en ſilence & part. Cette terrible harangue fut entendue, & Darius n'eut plus grande hâte que de regagner ſon pays comme il put. Subſtituez une lettre à ces ſignes, plus elle ſera menaçante, moins elle effrayera; ce ne ſera plus qu'une gaſconade dont Darius n'auroit fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de ſa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Iſraël; il diviſa le corps en douze pieces & les leur envoya. A cet horrible aſpect, ils courent aux armes, en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'eſt arrivé dans Iſraël, depuis le jour que nos Peres ſortirent d'Egypte juſqu'à-ce jour.* Et la Tribu de Benjamin fut exterminée (*). De nos jours l'af-

(*) Il n'en reſta que ſix cents hommes ſans femmes ni enfans.

faire tournée en plaidoyers, en diſcuſſions, peut-être en plaiſanteries, eût traîné en longueur, & le plus horrible des crimes fut enfin demeuré impuni. Le Roi Saül, revenant du labourage dépeça de même les bœufs de ſa charrue & uſa d'un ſigne ſemblable pour faire marcher Iſraël au ſecours de la ville de Jabès. Les Prophetes des Juifs, les Légiſlateurs des Grecs offrant ſouvent au peuple des objets ſenſibles, lui parloient mieux par ces objets qu'ils n'euſſent fait par de longs diſcours, & la maniere dont Athénée rapporte que l'orateur Hypéride fit abſoudre la Courtiſane Phryné, ſans alléguer un ſeul mot pour ſa défenſe, eſt encore une éloquence muette dont l'effet n'eſt pas rare dans tous les tems.

Ainſi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a perſonne qui ne ſente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les diſcours les plus éloquens ſont ceux où l'on enchâſſe le plus d'images, & les ſons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorſqu'il eſt queſtion d'émouvoir

le cœur & d'enflammer les paſſions, c'eſt toute autre choſe. L'impreſſion ſucceſſive du diſcours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la préſence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Suppoſez une ſituation de douleur parfaitement connue, en voyant la perſonne affligée, vous ſerez difficilement ému juſqu'à pleurer; mais laiſſez-lui le tems de vous dire tout qu'elle ſent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'eſt qu'ainſi que les ſcenes de tragédie font leur effet (*). La ſeule pantomime ſans diſcours vous laiſſera preſque tranquille; le diſcours ſans geſte vous arrachera des pleurs. Les paſſions ont leurs geſtes, mais elles ont auſſi leurs accens, & ces accens qui nous font treſſaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober ſon organe, pénétrent par lui juſqu'au fond du cœur,

(*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel ſanglote à la tragédie, qui n'eût de ſes jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du Théâtre eſt admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, & nous font ſentir ce que nous entendons. Concluons que les ſignes viſibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les ſons.

Ceci me fait penſer que ſi nous n'avions jamais eu que des beſoins phyſiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais & nous entendre parfaitement, par la ſeule langue du geſte. Nous aurions pu établir des ſociétés peu différentes de ce qu'elles ſont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu inſtituer des loix, choiſir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, & faire en un mot, preſque autant de choſes que nous en faiſons par le ſecours de la parole. La langue épiſtolaire des Salams (*) tranſmet, ſans crainte des jaloux, les ſecrets de la galanterie orientale à travers les harems les

(*) Les Salams ſont des multitudes de choſes les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, &c. dont l'envoi forme un ſens connu de tous les Amans dans les pays où cette Langue eſt en uſage.

mieux gardés. Les muets du Grand-Seigneur s'entendent entr'eux, & entendent tout ce qu'on leur dit par ſignes, tout auſſi-bien qu'on peut le dire par le diſcours. Le ſieur Pereyre, & ceux qui, comme lui, apprennent aux muets, non-ſeulement à parler, mais à ſavoir ce qu'ils diſent, ſont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée, à l'aide de laquelle ils puiſſent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes les Facteurs ſe prenant la main l'un à l'autre, & modifiant leurs attouchemens d'une maniere que perſonne ne peut appercevoir, traitent ainſi publiquement, mais en ſecret, toutes leurs affaires, ſans s'être dit un ſeul mot. Suppoſez ces Facteurs aveugles, ſourds & muets, ils ne s'entendront pas moins entr'eux. Ce qui montre que des deux ſens par leſquels nous ſommes actifs, un ſeul ſuffiroit pour nous former un langage.

Il paroît encore par les mêmes obſervations, que l'invention de l'art de communiquer nos idées, dépend moins des organes qui nous ſervent à cette com-

munication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ſes organes à cet uſage, & qui, ſi ceux-là lui manquoient, lui en feroit employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organiſation tout auſſi groſſiere qu'il vous plaira ; ſans doute il acquerra moins d'idées ; mais pourvu ſeulement qu'il y ait entre lui & ſes ſemblables quelque moyen de communication, par lequel l'un puiſſe agir, & l'autre ſentir, ils parviendront à ſe communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organiſation plus que ſuffiſante, & jamais aucun d'eux n'en a fait cet uſage. Voilà, ce me ſemble, une différence bien caractériſtique. Ceux d'entr'eux qui travaillent & vivent en commun, les Caſtors, les Fourmis, les Abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Caſtors & celle des Fourmis ſont dans le geſte, & parlent ſeulement aux yeux. Quoi qu'il en ſoit, par cela même que les unes & les autres de ces lan-

gues ſont naturelles, elles ne ſont pas acquiſes ; les animaux qui les parlent les ont en naiſſant, ils les ont tous, & partout la même : ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, ſoit en bien, ſoit en mal ; & pourquoi les animaux n'en font point. Cette ſeule diſtinction paroît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je ſerois curieux de voir cette explication.

CHAPITRE II.

Que la premiere invention de la parole ne vient pas des beſoins, mais des paſſions.

IL eſt donc à croire que les beſoins dicterent les premiers geſtes, & que les paſſions arracherent les premieres voix. En ſuivant, avec ces diſtinctions, la trace des faits, peut-être faudroit-il raiſonner ſur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait juſqu'ici. Le génie des

langues orientales, les plus anciennes qui nous ſoient connues, dément abſolument la marche didactique qu'on imagine dans leur compoſition. Ces langues n'ont rien de méthodique & de raiſonné ; elles ſont vives & figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géometres, & nous voyons que ce furent des langues de Poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raiſonner, mais par ſentir. On prétend que les hommes inventerent la parole pour exprimer leurs beſoins ; cette opinion me paroît inſoutenable. L'effet naturel des premiers beſoins, fut d'écarter les hommes & non de les rapprocher. Il le falloit ainſi pour que l'eſpece vînt à s'étendre, & que la terre ſe peuplât promptement, ſans quoi le genre-humain ſe fût entaſſé dans un coin du monde, & tout le reſte fût demeuré déſert.

De cela ſeul il ſuit, avec évidence, que l'origine des langues n'eſt point due aux premiers beſoins des hommes ; il ſeroit abſurde que de la cauſe qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? des beſoins

moraux, des paſſions. Toutes les paſſions rapprochent les hommes que la néceſſité de chercher à vivre force à ſe fuir. Ce n'eſt ni la faim, ni la ſoif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arraché les premieres voix. Les fruits ne ſe dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir ſans parler, on pourſuit en ſilence la proie dont on veut ſe repaître; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repouſſer un aggreſſeur injuſte; la nature dicte des accens, des cris, des plaintes: voilà les plus anciens mots inventés, & voilà pourquoi les premieres langues furent chantantes & paſſionnées, avant d'être ſimples & méthodiques. Tout ceci n'eſt pas vrai, ſans diſtinction, mais j'y reviendrai ci-après.

CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

COMME les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des paſſions, ſes premieres expreſſions furent des Tropes.

Le langage figuré fut le premier à naître, le ſens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choſes de leur vrai nom, que quand on les vit ſous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poéſie; on ne s'aviſa de raiſonner que long-tems après.

Or, je ſens bien qu'ici le Lecteur m'arrête, & me demande comment une expreſſion peut être figurée avant d'avoir un ſens propre, puiſque ce n'eſt que dans la tranſlation du ſens que conſiſte la figure? Je conviens de cela; mais pour m'entendre il faut ſubſtituer l'idée que la paſſion nous préſente, au mot que nous tranſpoſons; car on ne tranſpoſe les mots que parce qu'on tranſpoſe auſſi les idées, autrement le langage figuré ne ſignifieroit rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme ſauvage en rencontrant d'autres, ſe ſera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands & plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur ſtature ne convenoit

convenoit point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux & à lui, tel, par exemple, que le nom d'*Homme*, & laiſſera celui de *Géant* à l'objet faux qui l'avoit frappé durant ſon illuſion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorſque la paſſion nous faſcine les yeux, & que la premiere idée qu'elle nous offre n'eſt pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots & des noms eſt ſans difficulté pour les tours de phraſes. L'image illuſoire offerte par la paſſion, ſe montrant la premiere, le langage qui lui répondoit fut auſſi le premier inventé; il devint enſuite métaphorique quand l'eſprit éclairé, reconnoiſſant ſa premiere erreur, n'en employa les expreſſions que dans les mêmes paſſions qui l'avoient produite.

CHAPITRE IV.

Des caracteres diſtinctifs de la premiere Langue & des changemens qu'elle dût éprouver.

LES ſimples ſons ſortent naturellement du goſier, la bouche eſt naturellement plus ou moins ouverte ; mais les modifications de la langue & du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point ſans vouloir les faire, tous les enfans ont beſoin de les apprendre, & pluſieurs n'y parviennent pas aiſément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives ſont inarticulées ; les cris, les gémiſſemens ſont de ſimples voix ; les muets, c'eſt-à-dire, les ſourds, ne pouſſent que des ſons inarticulés : le Pere Lami ne conçoit pas même que les hommes en euſſent pu jamais inventer d'autres, ſi Dieu ne leur eût expreſſément appris à parler. Les articulations ſont en petit nombre, les ſons ſont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent ſe mul-

tiplier de même ; toutes les notes de la Muſique ſont autant d'accens ; nous n'en avons, il eſt vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de conſonnes. A cette ſource de combinaiſons, ajoutez celle des tems ou de la quantité, & vous aurez non-ſeulement plus de mots, mais plus de ſyllabes diverſifiées que la plus riche des langues n'en a beſoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire & de la ſyntaxe, la premiere langue, ſi elle exiſtoit encore, n'eût gardé des caracteres originaux qui la diſtingueroient de toutes les autres. Non-ſeulement tous les tours de cette langue devoient être en images, en ſentimens, en figures ; mais dans ſa partie méchanique elle devroit répondre à ſon premier objet, & préſenter au ſens, ainſi qu'à l'entendement, les impreſſions preſque inévitables de la paſſion qui cherche à ſe communiquer.

Comme les voix naturelles ſont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques conſonnes interpoſées

effaçant l'hiatus des voyelles, ſuffiroient pour les rendre coulantes & faciles à prononcer. En revanche les ſons ſeroient très-variés, & la diverſité des accens multiplieroit les mêmes voix : la quantité, le rhythme, ſeroient de nouvelles ſources de combinaiſons; en ſorte que les voix, les ſons, l'accent, le nombre, qui ſont de la nature, laiſſant peu de choſe à faire aux articulations qui ſont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux ſeroient des ſons imitatifs; ou de l'accent des paſſions, ou de l'effet des objets ſenſibles : l'onomatopée s'y feroit ſentir continuellement.

Cette langue auroit beaucoup de ſynonymes pour exprimer le même être par ſes différens rapports (*); elle auroit peu d'adverbes & de mots abſtraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle auroit beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots compoſés, de particules explétives pour donner de la cadence aux

(*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive*, &c.

périodes, & de la rondeur aux phraſes; elle auroit beaucoup d'irrégularités & d'anomalies, elle négligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie & à la beauté des ſons; au lieu d'argumens elle auroit des ſentences, elle perſuaderoit ſans convaincre, & peindroit ſans raiſonner; elle reſſembleroit à la langue Chinoiſe, à certains égards; à la Grecque, à d'autres; à l'Arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, & vous trouverez que le Cratyle de Platon n'eſt pas ſi ridicule qu'il paroît l'être.

CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

QUICONQUE étudiera l'hiſtoire & le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les conſonnes ſe multiplient, & qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égaliſent, on ſupplée par des combinaiſons

grammaticales & par de nouvelles articulations : mais ce n'eſt qu'à force de tems que ſe font ces changemens. A meſure que les beſoins croiſſent, que les affaires s'embrouillent, que les lumieres s'étendent, le langage change de caractere : il devient plus juſte & moins paſſionné ; il ſubſtitue aux ſentimens les idées, il ne parle plus au cœur, mais à la raiſon. Par-là-même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus ſourde & plus froide. Ce progrès me paroît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues & de juger de leur ancienneté, ſe tire de l'écriture, & cela en raiſon inverſe de la perfection de cet art. Plus l'écriture eſt groſſiere, plus la langue eſt antique. La premiere maniere d'écrire n'eſt pas de peindre les ſons, mais les objets mêmes, ſoit directement, comme faiſoient les Mexicains, ſoit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue paſſionnée, & ſuppoſe déjà quelque ſociété & des beſoins que les paſſions ont fait naître.

La ſeconde maniere eſt de repréſenter les mots & les propoſitions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut ſe faire que quand la langue eſt tout-à-fait formée & qu'un peuple entier eſt uni par des loix communes; car il y a déjà ici double convention: telle eſt l'écriture des Chinois, c'eſt-là véritablement peindre les ſons & parler aux yeux.

La troiſieme eſt de décompoſer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, ſoit vocales, ſoit articulées; avec leſquelles on puiſſe former tous les mots & toutes les ſyllabes imaginables. Cette maniere d'écrire, qui eſt la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans qui, voyageant en pluſieurs pays, & ayant à parler pluſieurs langues, furent forcés d'inventer des caracteres qui puſſent être communs à toutes. Ce n'eſt pas préciſément peindre la parole, c'eſt l'analyſer.

Ces trois manieres d'écrire répondent aſſez exactement aux trois divers états, ſous leſquels on peut conſidérer les hommes raſſemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples ſauva

ges ; les ſignes des mots & des propoſitions aux peuples barbares, & l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penſer que cette derniere invention ſoit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il eſt probable que le peuple qui l'a trouvée avoit en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'autres langues, leſquels du moins étoient ſes contemporains & pouvoient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même choſe des deux autres méthodes. J'avoue, cependant, que ſi l'on s'en tient à l'hiſtoire & aux faits connus, l'écriture par alphabet paroît remonter auſſi haut qu'aucune autre. Mais il n'eſt pas ſurprenant que nous manquions de monumens des tems où l'on n'écrivoit pas.

Il eſt peu vraiſemblable que les premiers qui s'aviſerent de réſoudre la parole en ſignes élémentaires, aient fait d'abord des diviſions bien exactes. Quand ils s'apperçurent enſuite de l'inſuffiſance de leur analyſe, les uns, comme les Grecs, multiplierent les caracteres de leur alphabet, les autres ſe contenterent d'en varier le

ſens ou le ſon par des poſitions ou combinaiſons différentes. Ainſi paroiſſent écrites les inſcriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous a tracé des Ectypes. On n'y diſtingue que deux figures ou caracteres (*), mais de diverſes grandeurs & poſés en différens ſens. Cette langue inconnue & d'une antiquité preſque effrayante, devoit pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caracteres (†) & les

(*) *Des gens s'étonnent*, dit Chardin, *que deux figures puiſſent faire tant de lettres, mais pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner ſi fort, puiſque les lettres de notre Alphabet, qui ſont au nombre de vingt-trois, ne ſont pourtant compoſées que de deux lignes, la droite & la circulaire, c'eſt-à-dire, qu'avec un C & un I, on fait toutes les lettres qui compoſent nos mots.*

(†) *Ce caractere paroît fort beau & n'a rien de confus ni de barbare. L'on diroit que les lettres auroient été dorées; car il y en a pluſieurs & ſur-tout des Majuſcules, où il paroît encore de l'or, & c'eſt aſſurément quelque choſe d'admirable & d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant tant de ſiecles. Du reſte, ce n'eſt pas merveille qu'aucun de tous les Savans du monde n'aient jamais rien compris à cette écriture, puiſqu'elle n'approche en aucune maniere d'aucune écriture qui ſoit venue à notre connoiſſance, au lieu que toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité entr'elles, & paroiſſent venir de la même ſource. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, eſt que les Guebres qui ſont les reſtes des Anciens Perſes, & qui en conſervent & perpétuent la Religion, non-ſeulement ne connoiſſent pas mieux*

monumens admirables où ſe trouvent ces inſcriptions. Je ne ſais pourquoi l'on parle ſi peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la deſcription dans Chardin, je me crois tranſporté dans un autre monde. Il me ſemble que tout cela donne furieuſement à penſer.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des beſoins d'une autre nature, qui naiſſent plus tôt ou plus tard ſelon des circonſtances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, & qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de ſiecles l'art des Hyérogliphes fut peut-être la ſeule écriture des Egyptiens, & il eſt prouvé qu'une telle écriture peut ſuffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains qui en avoient une encore moins commode.

---

ces caracteres que nous, mais que leurs caracteres n'y reſſemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'enſuit, ou que c'eſt un caractere de cabale ; ce qui n'eſt pas vraiſemblable, puiſque ce caractere eſt le commun & naturel de l'édifice en tous endroits, & qu'il n'y en a pas d'autres du même ciſeau ; ou qu'il eſt d'une ſi grande antiquité que nous n'oſerions preſque le dire. En effet, Chardin feroit préſumer, ſur ce paſſage, que du tems de Cirus & des Mages, ce caractere étoit déjà oublié, & tout auſſi peu connu qu'aujourd'hui.

En comparant l'alphabet Cophte à l'alphabet Syriaque ou Phénicien, on juge aiſément que l'un vient de l'autre, & il ne ſeroit pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard inſtruit le plus ancien. Il eſt clair auſſi que l'alphabet Grec vient de l'alphabet Phénicien ; l'on voit même qu'il en doit venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paroît-il certain que les Grecs ne l'allerent pas chercher & que les Phéniciens l'apporterent eux-mêmes : car, des peuples de l'Aſie & de l'Afrique, ils furent les premiers & preſque les ſeuls (*) qui commercerent en Europe, & ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allerent chez eux : ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne ſoit pas auſſi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adopterent pas ſeulement les caracteres des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de

(*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puiſqu'ils étoient une colonie de Tyr.

droite à gauche. Enſuite ils s'aviſerent d'écrire par ſillons, c'eſt-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche alternativement (*). Enfin ils écrivirent comme nous faiſons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par ſillons eſt ſans contredit la plus commode à lire. Je ſuis même étonné qu'elle ne ſe ſoit pas établie avec l'impreſſion, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuſcrits ſe multiplierent.

Mais bien que l'alphabet Grec vienne de l'alphabet Phénicien, il ne s'enſuit point que la langue Grecque vienne de la Phénicienne. Une de ces propoſitions ne tient point à l'autre, & il paroît que la langue Grecque étoit déjà fort ancienne, que l'art d'écrire étoit récent & même imparfait chez les Grecs. Juſqu'au ſiége de Troye ils n'eurent que ſeize lettres, ſi

---

(*) V. Pauſanias Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même, & de-là, ſelon Marius Victorinus, eſt venu le mot de *verſus*.

toutefois ils les eurent. On dit que Palamede en ajouta quatre & Simonide les quatre autres. Tout cela eſt pris d'un peu loin. Au contraire le Latin, langue plus moderne, eut preſque dès ſa naiſſance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne ſe ſervoient gueres, puiſqu'ils commencerent ſi tard d'écrire leur hiſtoire, & que les luſtres ne ſe marquoient qu'avec des clous.

Du reſte il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole abſolument déterminée; les uns en ont plus les autres moins, ſelon les langues & ſelon les diverſes modifications qu'on donne aux voix & aux conſonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles ſe trompent fort : les Grecs en écrivoient ſept, les premiers Romains ſix (*), MM. de Port-Royal en comptent dix, M. Duclos dix-ſept, & je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage ſi l'habitude avoit rendu l'oreille plus ſenſible & la bouche

(*) *Vocales quas Græcè ſeptem, Romulus ſex, uſus poſterior quinque commemorat, y velut græca rejecta.* Mart. Capel. L. III.

plus exercée aux diverſes modifications, dont elles ſont ſuſceptibles. A proportion de la délicateſſe de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications, entre l'*a* aigu & l'*o* grave, entre l'*i* & l'*e* ouvert, &c. C'eſt ce que chacun peut éprouver en paſſant d'une voyelle à l'autre par une voix continue & nuancée ; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances & les marquer par des caracteres particuliers, ſelon qu'à force d'habitude on s'y eſt rendu plus ou moins ſenſible, & cette habitude dépend des ſortes de voix uſitées dans le langage, auxquelles l'organe ſe forme inſenſiblement. La même choſe peut ſe dire à-peu-près des lettres articulées ou conſonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainſi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, & repréſenté par les mêmes caracteres, des voix & des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que ſoit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la ſienne, à moins qu'on n'y ſoit extrêmement exercé.

L'écriture, qui ſemble devoir fixer la langue, eſt préciſément ce qui l'altere ;

elle n'en change pas les mots mais le génie; elle ſubſtitue l'exactitude à l'expreſſion. L'on rend ſes ſentimens quand on parle & ſes idées quand on écrit. En écrivant on eſt forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, & il n'eſt pas poſſible qu'une langue qu'on écrit garde long-tems la vivacité de celle qui n'eſt que parlé. On écrit les voix & non pas les ſons : or dans une langue accentuée ce ſont les ſons, les accens, les inflexions de toute eſpece qui font la plus grande énergie du langage; & rendent une phraſe, d'ailleurs commune, propre ſeulement au lieu où elle eſt. Les moyens qu'on prend pour ſuppléer à celui-là, étendent, alongent la langue écrite, & paſſant des livres dans le diſcours énervent la parole même (*). En diſant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant.

(*) Le meilleur de ces moyens, & qui n'auroit pas ce défaut, feroit la ponctuation, ſi on l'eût laiſſée moins im-

CHAPITRE VI.

S'il eſt probable qu'Homere ait ſu écrire.

QUOI qu'on nous diſe de l'invention de l'alphabet Grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, & je fonde principalement cette opinion ſur le caractere de la langue. Il m'eſt venu bien ſouvent dans l'eſprit de douter non-ſeulement qu'Homere ſût écrire ; mais même qu'on écrivît de ſon tems. J'ai grand regret que ce doute ſoit ſi formellement démenti par l'hiſtoire de Bellerophon dans l'Iliade ; comme j'ai le malheur auſſi bien que le Pere Hardouin d'être un peu obſtiné dans

---

parfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif ? Le point interrogant que nous avons étoit beaucoup moins néceſſaire ; car, par la ſeule conſtruction, on voit ſi l'on interroge ou ſi l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* & *vous venez* ne ſont pas la même choſe. Mais comment diſtinguer, par écrit, un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle ? C'eſt-là vraiment une équivoque qu'eût levé le point vocatif. La même équivoque ſe trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas ſentir.

mes

mes paradoxes, ſi j'étois moins ignorant, je ſerois bien tenté d'étendre mes doutes ſur cette hiſtoire même, & de l'accuſer d'avoir été ſans beaucoup d'examen interpollée par les compilateurs d'Homere. Non-ſeulement dans le reſte de l'Iliade on voit peu de traces de cet art; mais j'oſe avancer que toute l'Odiſſée n'eſt qu'un tiſſu de bêtiſes & d'inepties qu'une lettre ou deux euſſent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raiſonnable & même aſſez bien conduit, en ſuppoſant que ſes héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les Rhapſodes euſſent été moins recherchés & ſe ſeroient moins multipliés. Aucun autre Poëte n'a été ainſi chanté, ſi ce n'eſt le Taſſe à Veniſe, encore n'eſt-ce que par les Gondoliers qui ne ſont pas grands lecteurs. La diverſité des dialectes employés par Homere forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes diſtingués par la parole ſe rapprochent & ſe confondent par l'écriture, tout ſe rapporte inſenſiblement à un modele commun. Plus une nation lit & s'inſtruit, plus ſes dialectes s'effacent, & enfin ils

ne reſtent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu & qui n'écrit point.

Or, ces deux Poëmes étant poſtérieurs au ſiége de Troye, il n'eſt gueres apparent que les Grecs qui firent ce ſiége connuſſent l'écriture, & que le Poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces Poëmes reſterent long-tems écrits, ſeulement dans la mémoire des hommes; ils furent raſſemblés par écrit aſſez tard & avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grece commença d'abonder en livres & en poéſie écrite, que tout le charme de celle d'Homere ſe fit ſentir par comparaiſon. Les autres Poëtes écrivoient, Homere ſeul avoit chanté, & ces chants divins n'ont ceſſé d'être écoutés avec raviſſement que quand l'Europe s'eſt couverte de barbares, qui ſe ſont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvoient ſentir.

CHAPITRE VII.

De la Proſodie moderne.

NOus n'avons aucune idée d'une langue ſonore & harmonieuſe, qui parle autant par les ſons que par les voix. Si l'on croit ſuppléer à l'accent par les accens on ſe trompe : on n'invente les accens que quand l'accent eſt déjà perdu (*). Il y a plus ; nous croyons avoir

(*) Quelques Savans prétendent, contre l'opinion commune & contre la preuve tirée de tous les anciens manuſcrits, que les Grecs ont connu & pratiqué dans l'écriture les ſignes appellés accens, & ils fondent cette opinion ſur deux paſſages que je vais tranſcrire l'un & l'autre, afin que le lecteur puiſſe juger de leur vrai ſens.

Voici le premier tiré de Cicéron, dans ſon traité de l'Orateur, liv. III. N°. 44.

Hanc diligentiam ſubſequitur modus etiam & forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur eſſe puerile. Verſus enim veteres illi in hac ſolutâ oratione propemodum ; hoc eſt, numeros quoſdam, nobis eſſe adhibendos putaverunt. Interſpirationis enim, non defatigationis noſtræ ; neque librariorum notis, ſed verborum & ſententiarum modò, interpunctas clauſulas in orationibus eſſe voluerunt : idque Princeps Iſocrates inſtituiſſe fertur, ut inconditam antiquorum dicendi conſuetudinem, delectationis, atque aurium cauſâ (quemadmodum ſcribit diſcipulus ejus Naucrates) numeris adſtringeret.

des accens dans notre langue, & nous n'en avons point : nos prétendus accens ne ſont que des voyelles ou des ſignes de quantité; ils ne marquent aucune variété de ſons. La preuve eſt que ces accens ſe rendent tous, ou par des tems inégaux, ou par des modifications des le-

---

Namque hæc duo, muſici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem ſunt verſum, atque cantum, ut & verborum numero, & vocum modo, delectatione vincerent aurium ſatietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, & verborum concluſionem quoad orationis ſeveritas pati poſſit, à poëticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le ſecond tiré d'Iſidore, dans ſes Origines. L. I. C. 20.

Præterea quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quaſque antiqui ad diſtinctionem ſcripturarum carminibus & hiſtoriis appoſuerunt. Nota, eſt figura propria in litteræ modum poſita, ad demonſtrandum unamquamque verbi ſententiarumque ac verſuum rationem. Notæ autem verſibus apponuntur, numero XXVI. quæ ſunt nominibus infra ſcriptis, &c.

Pour moi, je vois-là que du tems de Cicéron, les bons Copiſtes pratiquoient la ſéparation des mots, & certains ſignes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre & de la déclamation de la proſe attribuée à Iſocrate. Mais je n'y vois point du tout les ſignes écrits, les accens, & quand je les y verrois, on n'en pourroit conclure qu'une choſe que je ne diſpute pas & qui rentre tout-à-fait dans mes principes; ſavoir que, quand les Romains commencerent à étudier le Grec, les Copiſtes, pour leur en indiquer la prononciation, inventerent les ſignes des accens, des eſprits & de la proſodie, mais il ne s'enſuivroit nullement que ces ſignes fuſſent en uſage parmi les Grecs qui n'en avoient aucun beſoin.

vres, de la langue ou du palais qui ſont la diverſité des voix, aucun par des modifications de la glote qui ſont la diverſité des ſons. Ainſi quand notre circonflexe n'eſt pas une ſimple voix, il eſt une longue ou il n'eſt rien. Voyons à préſent ce qu'il étoit chez les Grecs.

Denis d'Halycarnaſſe dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu & l'abaiſſement dans le grave étoient une quinte; ainſi l'accent proſodique étoit auſſi muſical, ſurtout le circonflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte deſcendoit d'une autre quinte ſur la même ſyllabe (*). On voit aſſez par ce paſſage & par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnoît point d'accent muſical dans notre langue, mais ſeulement l'accent proſodique & l'accent vocal; on y ajoute un accent orthographique qui ne change rien à la voix, ni au ſon, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre ſupprimée comme le circonflexe, & tantôt fixe le ſens équivoque d'un monoſyllabe, tel

(*) M. Duclos, Rem. ſur la gram. génér. & raiſonnée, p. 30.

que l'accent prétendu grave qui diſtingue *où* adverbe de lieu, de *ou* particule disjonctive, & *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe; cet accent diſtingue à l'œil ſeulement ces monoſyllabes, rien ne les diſtingue à la prononciation (†). Ainſi la définition de l'accent que les François ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que pluſieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaiſſement de voix, ſe récrieront encore ici au paradoxe, & faute de mettre aſſez de ſoins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les poſitions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour conſtater l'ex-

(†) On pourroit croire que c'eſt par ce même accent que les Italiens diſtinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction; mais le premier ſe diſtingue à l'oreille par un ſon plus fort & plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il eſt marqué: obſervation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

périence & rendre ma preuve ſans replique.

Prenez exactement avec la voix l'uniſſon de quelque inſtrument de Muſique, & ſur cet uniſſon prononcez de ſuite tous les mots françois les plus diverſement accentués que vous pourrez raſſembler; comme il n'eſt pas ici queſtion de l'accent oratoire, mais ſeulement de l'accent grammatical, il n'eſt pas même néceſſaire que ces divers mots aient un ſens ſuivi. Obſervez en parlant ainſi, ſi vous ne marquez pas ſur ce même ſon tous les accens auſſi ſenſiblement, auſſi nettement que ſi vous prononciez ſans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait ſuppoſé, & il eſt inconteſtable, je dis que puiſque tous vos accens s'expriment ſur le même ton, ils ne marquent donc pas des ſons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre pluſieurs airs de Muſique ſur les mêmes paroles, n'a point d'accent muſical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le ſeroit auſſi. Dès que le chant eſt arbitraire, l'accent eſt compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe ſont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la françoiſe, n'eſt point par elle-même une langue muſicale. La différence eſt ſeulement que l'une ſe prête à la Muſique, & que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mene à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractere & perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire & la logique, plus on accélere ce progrès, & que pour rendre bientôt une langue froide & monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connoît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues ſont antiques & originales, moins il y a d'arbitraire dans la maniere de les prononcer, par conſéquent moins de complication de caracteres pour déterminer cette prononciation. *Tous les ſignes proſodiques des anciens*,

dit M. Duclos, *ſuppoſé que l'emploi en fût bien fixé, ne valoient pas encore l'uſage.* Je dirai plus ; ils y furent ſubſtitués. Les anciens Hébreux n'avoient ni points, ni accens, ils n'avoient pas même des voyelles. Quand les autres Nations ont voulu ſe mêler de parler Hébreu, & que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu ſon accent ; il a fallu des points, des ſignes pour le régler, & cela a bien plus rétabli le ſens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant Hébreu, ne ſeroient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour ſavoir l'Anglois, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, & l'autre à le parler. Si un Anglois lit à haute voix, & qu'un étranger jette les yeux ſur le livre, l'étranger n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit & ce qu'il entend. Pourquoi cela ? parce que l'Angleterre ayant été ſucceſſivement conquiſe par divers peuples, les mots ſe ſont toujours écrits de même, tandis que la maniere de les prononcer a ſouvent changé. Il y a bien de la différence entre les ſignes qui déterminent le ſens de l'écriture &

ceux qui reglent la prononciation. Il ſeroit aiſé de faire avec les ſeules conſonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne ſauroit parler. L'Algebre a quelque choſe de cette langue-là. Quand une langue eſt plus claire par ſon orthographe que par ſa prononciation, c'eſt un ſigne qu'elle eſt plus écrite que parlée; telle pouvoit être la langue ſavante des Egyptiens; telles ſont pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de conſonnes inutiles, l'écriture ſemble même avoir précédé la parole, & qui ne croiroit la Polonoiſe dans ce cas-là? Si cela étoit, le Polonois devroit être la plus froide de toutes les langues.

CHAPITRE VIII.

Différence générale & locale dans l'Origine des Langues.

TOUT ce que j'ai dit juſqu'ici convient aux langues primitives en général, & aux progrès qui réſultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni

leurs différences. La principale cauſe qui les diſtingue eſt locale, elle vient des climats où elles naiſſent, & de la maniere dont elles ſe forment; c'eſt à cette cauſe qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale & caractériſtique qu'on remarque entre les langues du midi & celles du nord. Le grand défaut des Européens eſt de philoſopher toujours ſur les origines des choſes, d'après ce qui ſe paſſe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate & rude, mourant de froid & de faim, empreſſés à ſe faire un couvert & des habits; ils ne voient par-tout que la neige & les glaces de l'Europe; ſans ſonger que l'eſpece humaine, ainſi que toutes les autres, a pris naiſſance dans les pays chauds, & que ſur les deux tiers du globe l'hiver eſt à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de ſoi; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter ſa vue au loin; il faut d'abord obſerver les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds,

s'étend de-là dans les pays froids ; c'eſt dans ceux-ci qu'il ſe multiplie & reflue enſuite dans les pays chauds. De cette action & réaction, viennent les révolutions de la terre & l'agitation continuelle de ſes habitans. Tâchons de ſuivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digreſſion ſur un ſujet ſi rebattu qu'il en eſt trivial, mais auquel il faut toujours revenir malgré qu'on en ait pour trouver l'origine des inſtitutions humaines.

CHAPITRE IX.

Formation des Langues Méridionales.

DANS les premiers tems (*) les hommes épars ſur la face de la terre n'avoient de ſociété que celle de la famille, de loix que celles de la nature, de langue

(*) J'appelle les premiers tems ceux de la diſperſion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

que le geſte & quelques ſons inarticulés (†). Ils n'étoient liés par aucune idée de fraternité commune, & n'ayant aucun arbitre que la force, ils ſe croyoient ennemis les uns des autres. C'étoient leur foibleſſe & leur ignorance qui leur donnoient cette opinion. Ne connoiſſant rien, ils craignoient tout, ils attaquoient pour ſe défendre. Un homme abandonné ſeul ſur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devoit être un animal féroce. Il étoit prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignoit d'eux. La crainte & la foibleſſe ſont les ſources de la cruauté.

Les affections ſociales ne ſe développent en nous qu'avec nos lumieres. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, reſteroit éternellement inactive

(†) Les véritables langues n'ont point une origine domeſtique, il n'y a qu'une convention plus générale & plus durable qui les puiſſe établir. Les Sauvages de l'Amérique ne parlent preſque jamais que hors de chez eux; chacun garde le ſilence dans ſa cabane, il parle par ſignes à ſa famille, & ces ſignes ſont peu fréquens, parce qu'un Sauvage eſt moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de beſoins, & qu'il prend ſoin d'y pourvoir lui-même.

ſans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laiſſons-nous émouvoir à la pitié ? En nous tranſportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être ſouffrant. Nous ne ſouffrons qu'autant que nous jugeons qu'il ſouffre ; ce n'eſt pas dans nous, c'eſt dans lui que nous ſouffrons. Qu'on ſonge combien ce tranſport ſuppoſe de connoiſſances acquiſes ! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée ? comment ſouffrirois-je en voyant ſouffrir un autre, ſi je ne ſais pas même qu'il ſouffre, ſi j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui & moi ? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut pas être ni clément, ni juſte, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être méchant & vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne ſent que lui-même ; il eſt ſeul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées ; & c'eſt la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un ſeul objet n'a point de comparaiſon à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, & toujours les mêmes dès ſon enfance, ne les compare point encore,

parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention néceſſaire pour les examiner : mais à meſure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connoître ; dans ceux qui nous ſont connus nous lui cherchons des rapports : c'eſt ainſi que nous apprenons à conſidérer ce qui eſt ſous nos yeux, & que ce qui nous eſt étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raiſon de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui étoit autour d'eux, cela même ils ne le connoiſſoient pas ; ils ne ſe connoiſſoient pas eux-mêmes. Ils avoient l'idée d'un pere, d'un fils, d'un frere, & non pas d'un homme. Leur cabane contenoit tous leurs ſemblables ; un étranger, une bête, un monſtre, étoient pour eux la même choſe : hors eux & leur famille, l'univers entier ne leur étoit rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les peres des nations : tant de naturel & tant d'inhumanité, des mœurs ſi féroces & des cœurs ſi tendres, tant d'amour pour leur famille

& d'averſion pour leur eſpece. Tous leurs ſentimens concentrés entre leurs proches, en avoient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connoiſſoient leur étoit cher. Ennemis du reſte du monde qu'ils ne voyoient point & qu'ils ignoroient, ils ne haïſſoient que ce qu'ils ne pouvoient connoître.

Ces tems de barbarie étoient le ſiecle d'or, non parce que les hommes étoient unis, mais parce qu'ils étoient ſéparés. Chacun, dit-on, s'eſtimoit le maître de tout, cela peut être; mais nul ne connoiſſoit & ne deſiroit que ce qui étoit ſous ſa main: ſes beſoins, loin de le rapprocher de ſes ſemblables l'en éloignoient. Les hommes, ſi l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils ſe rencontroient rarement. Par-tout régnoit l'état de guerre, & toute la terre étoit en paix.

Les premiers hommes furent chaſſeurs ou bergers, & non pas laboureurs; les premiers biens furent des troupeaux & non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne penſoit à la cultiver. L'Agriculture eſt un art qui demande des inſtrumens; ſe-

mer

mer pour recueillir eſt une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en ſociété cherche à s'étendre, l'homme iſolé ſe reſſerre. Hors de la portée où ſon œil peut voir, & où ſon bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de ſa caverne, ſes troupeaux & lui ſont en ſureté. Mais qui garderoit les moiſſons de celui pour qui les loix ne veillent pas?

On me dira que Caïn fut laboureur & que Noé planta la vigne. Pourquoi non? Ils étoient ſeuls, qu'avoient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendois par les premiers tems. En devenant fugitif, Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des deſcendans de Noé dut auſſi la leur faire oublier; il fallut peupler la terre avant de la cultiver; ces deux choſes ſe font mal enſemble. Durant la premiere diſperſion du genre-humain, juſqu'à ce que la famille fût arrêtée, & que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne ſe fixent

point, ne ſauroient cultiver la terre; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant ſous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels ſont encore aujourd'hui les Tartares errans, & les Sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous eſt connue, on trouve les premiers barbares voraces & carnaciers, plutôt qu'agriculteurs & granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, & il paroît qu'ils ne connurent cet art que fort tard : mais quand ils ajoutent qu'avant Triptoleme ils ne vivoient que de gland, ils diſent une choſe ſans vraiſemblance & que leur propre hiſtoire dément; car ils mangeoient de la chair avant Triptoleme, puiſqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reſte, qu'ils aient tenu grand compte de cette défenſe.

Dans les feſtins d'Homere, on tue un bœuf pour régaler ſes hôtes, comme on tueroit de nos jours un cochon de lait. En liſant qu'Abraham ſervit un veau à trois perſonnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'Uliſſe, & qu'au-

tant en fit Rebecca pour celui de ſon mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étoient les hommes de ces tems-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des Sauvages ; j'ai failli dire ceux des Anglois.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencerent à ſe fixer ils défrichoient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'étoit un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueilloit ſe broyoit entre deux pierres, on en faiſoit quelques gâteaux qu'on cuiſoit ſous la cendre, ou ſur la braiſe, ou ſur une pierre ardente, dont on ne mangeoit que dans les feſtins. Cet antique uſage qui fut conſacré chez les Juifs par la Pâque, ſe conſerve encore aujourd'hui dans la Perſe & dans les Indes. On n'y mange que des pains ſans levain, & ces pains en feuilles minces, ſe cuiſent & ſe conſomment à chaque repas. On ne s'eſt aviſé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation ſe fait mal ſur une petite quantité.

Je ſais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le tems des Patriarches. Le voiſinage de l'Egypte avoit dû la porter de bonne-heure en Paleſtine. Le livre de Job, le plus ancien, peut-être, de tous les livres qui exiſtent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richeſſes de Job; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il eſt dit poſitivement que ces bœufs labouroient quand les Sabéens les enleverent, & l'on peut juger quelle étendue de pays devoient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela eſt vrai; mais ne confondons point les tems. L'âge patriarchal que nous connoiſſons eſt bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces ſiecles où les hommes vivoient long-tems. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en ſavons rien. Vivant épars & preſque ſans ſociété, à peine parloient-ils; comment pouvoient-ils écrire? Et dans l'uniformité de leur vie iſolée quels événemens nous auroient-ils tranſmis.

Adam parloit; Noé parloit; ſoit. Adam

avoit été inſtruit par Dieu même. En ſe diviſant, les enfans de Noé abandonnerent l'agriculture, & la langue commune périt avec la premiere ſociété. Cela ſeroit arrivé quand il n'y auroit jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des Iſles déſertes des ſolitaires oublier leur propre langue : rarement après pluſieurs générations, des hommes hors de leurs pays conſervent leur premier langage, même ayant des travaux communs & vivant entr'eux en ſociété.

Epars dans ce vaſte déſert du monde, les hommes retomberent dans la ſtupide barbarie où ils ſe feroient trouvés, s'ils étoient nés de la terre. En ſuivant ces idées ſi naturelles, il eſt aiſé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monumens antiques, & l'on n'eſt pas réduit à traiter de fables, des traditions auſſi anciennes que les peuples qui nous les ont tranſmiſes.

Dans cet état d'abrutiſſement il falloit vivre. Les plus actifs, les plus robuſtes, ceux qui alloient toujours en avant ne pouvoient vivre que de fruits & de chaſſe ; ils devinrent donc chaſſeurs, violens, ſan-

guinaires ; puis avec le tems guerriers, conquérans, uſurpateurs. L'hiſtoire a ſouillé ſes monumens des crimes de ces premiers Rois ; la guerre & les conquêtes ne ſont que des chaſſes d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquoit que de les dévorer. C'eſt ce que leurs ſucceſſeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif & plus paiſible, s'arrêta le plutôt qu'il put, aſſembla du bétail, l'apprivoiſa, le rendit docile à la voix de l'homme, pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier ; & ainſi commença la vie paſtorale.

L'induſtrie humaine s'étend avec les beſoins qui la font naître. Des trois manieres de vivre poſſibles à l'homme, ſavoir la chaſſe, le ſoin des troupeaux & l'agriculture, la premiere exerce le corps à la force, à l'adreſſe, à la courſe ; l'ame au courage, à la ruſe ; elle endurcit l'homme & le rend féroce. Le pays des chaſſeurs n'eſt pas long-tems celui de la chaſſe (*),

(*) Le métier de chaſſeur n'eſt point favorable à la population. Cette obſervation qu'on a faite quand les Iſles de

il faut pourſuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes légeres, la fronde, la flêche, le javelot. L'art paſtoral, pere du repos & des paſſions oiſeuſes eſt celui qui ſe ſuffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, preſque ſans peine, la vie & le vêtement; il lui fournit même ſa demeure; les tentes des premiers bergers étoient faites de peaux de bêtes : le toït de l'arche & du tabernacle de Moïſe n'étoit pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amene la propriété, le gouvernement, les loix, & par degré la miſere & les crimes, inſéparables pour notre eſpece, de la ſcience du bien & du mal. Auſſi les Grecs ne regardoient-ils pas ſeulement Triptoleme comme l'inventeur d'un art uti-

---

St. Domingue & de la Tortue étoient habitées par des boucaniers, ſe confirme par l'Etat de l'Amérique Septentrionale. On ne voit point que les peres d'aucune nation nombreuſe, aient été chaſſeurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chaſſe doit donc être moins conſidérée ici comme reſſource de ſubſiſtance, que comme un acceſſoire de l'état paſtoral.

le, mais comme un inſtituteur & un ſage, duquel ils tenoient leur premiere diſcipline & leurs premieres loix. Au contraire, Moïſe ſemble porter un jugement d'improbation ſur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur & faiſant rejetter de Dieu ſes offrandes : on diroit que le premier laboureur annonçoit dans ſon caractere les mauvais effets de ſon art. L'auteur de la Geneſe avoit vu plus loin qu'Hérodote.

A la diviſion précédente ſe rapportent les trois états de l'homme conſidéré par rapport à la ſociété. Le Sauvage eſt chaſſeur, le Barbare eſt berger, l'homme civil eſt laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, ſoit qu'on obſerve les premieres mœurs on voit que tout ſe rapporte, dans ſon principe aux moyens de pourvoir à la ſubſiſtance, & quant à ceux de ces moyens qui raſſemblent les hommes, ils ſont déterminés par le climat & par la nature du ſol. C'eſt donc auſſi par les mêmes cauſes qu'il faut expliquer la diverſité des langues & l'oppoſition de leurs caracteres.

Les climats doux, les pays gras & fertiles ont été les premiers peuplés & les derniers où les nations ſe ſont formées, parce que les hommes s'y pouvoient paſſer plus aiſément les uns des autres, & que les beſoins qui font naître la ſociété, s'y ſont faits ſentir plus tard.

Suppoſez un printems perpétuel ſur la terre; ſuppoſez par-tout de l'eau, du bétail, des pâturages; ſuppoſez les hommes, ſortant des mains de la nature, une fois diſperſés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auroient jamais renoncé à leur liberté primitive, & quitté la vie iſolée & paſtorale, ſi convenable à leur indolence naturelle (*), pour s'im-

(*) Il eſt inconcevable à quel point l'homme eſt naturellement pareſſeux. On diroit qu'il ne vit que pour dormir, végéter, reſter immobile; à peine peut-il ſe réſoudre à ſe donner les mouvemens néceſſaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les Sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuſe indolence. Les paſſions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naiſſent que dans la ſociété. Ne rien faire eſt la premiere & la plus forte paſſion de l'homme après celle de ſe conſerver. Si l'on y regardoit bien, l'on verroit que, même parmi nous, c'eſt pour parvenir au repos que chacun travaille; c'eſt encore la pareſſe qui nous rend laborieux.

poſer ſans néceſſité l'eſclavage, les travaux, les miſeres inſéparables de l'état ſocial.

Celui qui voulut que l'homme fût ſociable, toucha du doigt l'axe du globe & l'inclina ſur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre & décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude inſenſée ; je vois édifier les Palais & les Villes ; je vois naître les arts, les loix, le commerce ; je vois les peuples ſe former, s'étendre, ſe diſſoudre, ſe ſuccéder comme les flots de la mer : je vois les hommes raſſemblés ſur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux déſert du reſte du monde, digne monument de l'union ſociale & de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers beſoins les ont diſperſés, d'autres beſoins les raſſemblent, & c'eſt alors ſeulement qu'ils parlent & qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laiſſer le tems de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux ſont nés les peres du genre-humain, d'où ſortirent les premieres colonies, d'où vinrent les premieres émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Aſie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte; vous nommerez les ſables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même choſe dans tous les tems. La Chine a beau ſe peupler de Chinois, elle ſe peuple auſſi de Tartares; les Scythes ont inondé l'Europe & l'Aſie; les montagnes de Suiſſe verſent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il eſt naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ſes propres habitans, fait-il place à d'autres? Pour ſortir d'un pays ingrat, il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naiſſent-ils par préférence? On croiroit que les pays ingrats ne devroient ſe peupler que de l'excédent des pays fertiles, & nous voyons que c'eſt le con-

traire. La plupart des Peuples Latins ſe diſoient Aborigenes (*), tandis que la grande Grece, beaucoup plus fertile, n'étoit peuplée que d'étrangers. Tous les peuples Grecs avouoient tirer leur origine de diverſes colonies, hors celui dont le ſol étoit le plus mauvais, ſavoir le Peuple Attique, lequel ſe diſoit Autocthone ou né de lui-même. Enfin, ſans percer la nuit des tems, les ſiecles modernes offrent une obſervation déciſive; car quel climat au monde eſt plus triſte que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain?

Les aſſociations d'hommes ſont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature; les déluges particuliers, les mers extravaſées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre & qui détruiſoient les forêts, tout ce qui dût effrayer & diſperſer les ſauvages habitans d'un pays, dût enſuite les raſſembler

(*) Ces noms d'*Autocthones* & d'*Aborigenes* ſignifient ſeulement que les premiers habitans du pays étoient Sauvages, ſans ſociétés, ſans loix, ſans traditions, & qu'ils peuplerent avant de parler.

pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, ſi fréquens dans les anciens tems, montrent de quels inſtrumens ſe ſervit la Providence pour forcer les humains à ſe rapprocher. Depuis que les ſociétés ſont établies, ces grands accidens ont ceſſé & ſont devenus plus rares; il ſemble que cela doit encore être; les mêmes malheurs qui raſſemblerent les hommes épars, diſperſeroient ceux qui ſont réunis.

Les révolutions des ſaiſons ſont une autre cauſe plus générale & plus permanente, qui dût produire le même effet dans les climats expoſés à cette variété. Forcés de s'approviſionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entre-aider, les voilà contraints d'établir entre eux quelque ſorte de convention. Quand les courſes deviennent impoſſibles, & que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le beſoin. Les Lapons enſevelis dans leurs glaces, les Eſquimaux, le plus ſauvage de tous les peuples, ſe raſſemblent l'hiver dans leurs cavernes, & l'été ne ſe connoiſſent plus. Augmentez d'un degré leur développement & leurs

lumieres, les voilà réunis pour toujours.

L'eſtomac ni les inteſtins de l'homme ne ſont pas faits pour digérer la chair crue, en général ſon goût ne la ſupporte pas; à l'exception peut-être des ſeuls Eſquimaux, dont je viens de parler, les Sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'uſage du feu, néceſſaire pour les cuire, ſe joint le plaiſir qu'il donne à la vue, & ſa chaleur agréable au corps. L'aſpect de la flamme qui fait fuir les animaux, attire l'homme (*). On ſe raſſemble autour d'un foyer commun, on y fait des feſtins, on y danſe; les doux liens de l'habitude y rapprochent inſenſiblement l'homme de ſes ſemblables, & ſur ce

(*) Le feu fait grand plaiſir aux animaux ainſi qu'à l'homme, lorſqu'ils ſont accoutumés à ſa vue & qu'ils ont ſenti ſa douce chaleur. Souvent même il ne leur ſeroit gueres moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni ſauvage ni domeſtique, ait acquis aſſez d'induſtrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces êtres raiſonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une ſociété fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever juſqu'à tirer d'un caillou des étincelles, & les recueillir, ou conſerver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les Philoſophes ſe moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

foyer ruſtique brûle le feu ſacré qui porte au fond des cœurs le premier ſentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les ſources & les rivieres, inégalement diſperſées, ſont d'autres points de réunion, d'autant plus néceſſaires que les hommes peuvent moins ſe paſſer d'eau que de feu. Les Barbares ſur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont beſoin d'abreuvoirs communs ; & l'hiſtoire des plus anciens tems nous apprend, qu'en effet c'eſt-là que commencerent & leurs traités & leurs querelles (*). La facilité des eaux peut retarder la ſociété des habitans dans les lieux bien arroſés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuſer des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes aſſociés de tems preſque immémorial, car il falloit que le pays reſtât déſert, ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rap-

(*) Voyez l'exemple de l'un & de l'autre au chapitre 21 de la Geneſe, entre Abraham & Abimelec, au ſujet du puits du ferment.

porter à nos uſages, rend ſur ceci quelques réflexions néceſſaires.

Le premier état de la terre différoit beaucoup de celui où elle eſt aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le cahos que les Poëtes ont feint dans les élémens régnoit dans ſes productions. Dans ces tems reculés, où les révolutions étoient fréquentes, où mille accidens changeoient la nature du ſol & les aſpects du terrain, tout croiſſoit confuſément, arbres, légumes, arbriſſeaux, herbages; nulle eſpece n'avoit le tems de s'emparer du terrain qui lui convenoit le mieux & d'y étouffer les autres; elles ſe ſéparoient lentement, peu-à-peu, & puis un bouleverſement ſurvenoit qui confondoit tout.

Il y a un tel rapport entre les beſoins de l'homme & les productions de la terre, qu'il ſuffit qu'elle ſoit peuplée, & tout ſubſiſte; mais avant que les hommes réunis miſſent, par leurs travaux communs, une balance entre ſes productions, il falloit, pour qu'elles ſubſiſtaſſent toutes, que la nature ſe chargeât ſeule de l'équilibre que la main des hommes conſerve aujourd'hui;

aujourd'hui ; elle maintenoit ou rétabliſſoit cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétabliſſent par leur inconſtance. La guerre qui ne régnoit pas encore entr'eux, ſembloit régner entre les élémens ; les hommes ne brûloient point de Villes, ne creuſoient point de mines, n'abattoient point d'arbres ; mais la nature allumoit des volcans, excitoit des tremblemens de terre, le feu du Ciel conſumoit des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaiſon faiſoient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un ſiecle. Sans cela, je ne vois pas comment le ſyſtême eût pu ſubſiſter & l'équilibre ſe maintenir. Dans les deux regnes organiſés, les grandes eſpeces euſſent à la longue abſorbé les petites (*).

(*) On prétend que, par une ſorte d'action & de réaction naturelle, les diverſes eſpeces du regne animal ſe maintiendroient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendroit lieu d'équilibre. Quand l'eſpece dévorante ſe ſera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'eſpece dévorée, alors ne trouvant plus de ſubſiſtance, il faudra que la premiere diminue & laiſſe à la ſeconde le tems de ſe repeupler ; juſqu'à ce que, fourniſſant de nouveau une ſubſiſtance abondante à l'autre, celle-ci diminue

Toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres & de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auroient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes ſe dégradent & s'abaiſſent, les fleuves charient, la mer ſe comble & s'étend, tout tend inſenſiblement au niveau ; la main des hommes retient cette pente & retarde ce progrès; ſans eux il ſeroit plus rapide, & la terre ſeroit peut-être déjà ſous les eaux. Avant le travail humain, les ſources mal diſtribuées ſe répandoient plus inégalement, fertiliſoient moins la terre, en abreuvoient plus difficilement les habitans. Les rivieres étoient ſouvent inacceſſibles, leurs bords eſcarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en ſortoient fréquemment, s'extravaſoient à droite ou à gauche, changeoient leurs directions &

encore, tandis que l'eſpece dévorante ſe repeuple de nouveau. Mais une telle oſcillation ne me paroît point vraiſemblable : car, dans ce ſyſtême, il faut qu'il y ait un tems où l'eſpece qui ſert de proie, augmente & où celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me ſemble contre toute raiſon.

leurs cours, ſe partageoient en diverſes branches ; tantôt on les trouvoit à ſec, tantôt des ſables mouvans en défendoient l'approche ; elles étoient comme n'exiſtant pas, & l'on mouroit de ſoif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne ſont habitables que par les ſaignées & par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves. La Perſe preſque entiere ne ſubſiſte que par cet artifice : la Chine fourmille de peuple à l'aide de ſes nombreux canaux : ſans ceux des Pays-Bas, ils ſeroient inondés par les fleuves, comme ils le ſeroient par la mer ſans leurs digues : l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'eſt habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivieres, & dont le ſol n'a pas aſſez de pente, on n'a d'autre reſſource que les puits. Si donc les premiers Peuples dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire, n'habitoient pas dans les pays gras ou ſur de faciles rivages, ce n'eſt pas que ces climats heureux fuſſent déſerts, mais c'eſt que leurs nombreux habitans, pouvant ſe paſſer les uns des autres, vécurent plus

long-tems iſolés dans leurs familles & ſans communication. Mais, dans les lieux arides où l'on ne pouvoit avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien ſe réunir pour les creuſer, ou du moins s'accorder pour leur uſage. Telle dût être l'origine des ſociétés & des langues dans les pays chauds.

Là ſe formerent les premiers liens des familles; là furent les premiers rendez-vous des deux ſexes. Les jeunes filles venoient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venoient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance, commencerent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins ſauvage, il ſentit le plaiſir de n'être pas ſeul. L'eau devint inſenſiblement plus néceſſaire, le bétail eut ſoif plus ſouvent; on arrivoit en hâte & l'on partoit à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquoit les heures, rien n'obligeoit à les compter; le tems n'avoit d'autre meſure que l'amuſement & l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs des ans, une ardente jeuneſſe

oublioit par degrés ſa férocité, on s'apprivoiſoit peu-à-peu les uns avec les autres ; en s'efforçant de ſe faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là ſe firent les premieres fêtes, les pieds bondiſſoient de joie, le geſte empreſſé ne ſuffiſoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens paſſionnés, le plaiſir & le deſir confondus enſemble, ſe faiſoient ſentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, & du pur criſtal des fontaines ſortirent les premiers feux de l'amour.

Quoi donc! Avant ce tems les hommes naiſſoient-ils de la terre ? Les générations ſe ſuccédoient - elles ſans que les deux ſexes fuſſent unis, & ſans que perſonne s'entendît ? Non, il y avoit des familles, mais il n'y avoit point de nations ; il y avoit des langues domeſtiques, mais il n'y avoit point de langues populaires ; il y avoit des mariages, mais il n'y avoit point d'amour. Chaque famille ſe ſuffiſoit à elle-même & ſe perpétuoit par ſon ſeul ſang. Les enfans nés des mêmes parens croiſſoient enſemble, & trouvoient peu-à-peu des manieres de s'expliquer entr'eux; les ſexes ſe diſtinguoient avec l'âge, le pen-

chant naturel ſuffiſoit pour les unir, l'inſtinct tenoit lieu de paſſion, l'habitude tenoit lieu de préférence, on devenoit maris & femmes, ſans avoir ceſſé d'être frere & ſœur (*). Il n'y avoit là rien d'aſſez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher aſſez fréquemment les accens des paſſions ardentes, pour les tourner en inſtitutions, & l'on en peut dire autant des beſoins rares & peu preſſans, qui pouvoient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs : l'un commençoit le baſſin de la fontaine, & l'autre l'achevoit enſuite, ſouvent ſans avoir eu beſoin du moindre accord, & quelquefois même ſans s'être vus. En un

(*) Il fallut bien que les premiers hommes épouſaſſent leurs ſœurs. Dans la ſimplicité des premieres mœurs, cet uſage ſe perpétua ſans inconvénient, tant que les familles reſterent iſolées, & même après la réunion des plus anciens peuples ; mais la loi qui l'abolit n'eſt pas moins ſacrée pour être d'inſtitution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaiſon qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domeſtique établit néceſſairement entre les deux ſexes, du moment qu'une ſi ſainte loi ceſſeroit de parler au cœur & d'en impoſer aux ſens, il n'y auroit plus d'honnêteté parmi les hommes, & les plus effroyables mœurs cauſeroient bientôt la deſtruction du genre-humain

mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des paſſions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaiſir & non du beſoin, porterent long-tems l'enſeigne de leur pere; leur accent ſéducteur ne s'effaça qu'avec les ſentimens qui les avoient fait naître, lorſque de nouveaux beſoins introduits parmi les hommes, forcerent chacun de ne ſonger qu'à lui-même & de retirer ſon cœur au-dedans de lui.

CHAPITRE X.

Formation des Langues du Nord.

A la longue tous hommes deviennent ſemblables, mais l'ordre de leur progrès eſt différent. Dans les climats méridionaux, où la nature eſt prodigue, les beſoins naiſſent des paſſions; dans les pays froids où elle eſt avare, les paſſions naiſſent des beſoins, & les langues, triſtes filles de la néceſſité, ſe ſentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aiſe, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature ſuccombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui eſt débile périt; tout le reſte ſe renforce, & il n'y a point de milieu entre la vigueur & la mort. Voilà d'où vient que les peuples ſeptentrionaux ſont ſi robuſtes; ce n'eſt pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a ſouffert que ceux qui l'étoient, & il n'eſt pas étonnant que les enfans gardent la bonne conſtitution de leurs peres.

On voit déjà que les hommes, plus robuſtes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres & plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame, aux cris qu'arrachent les beſoins phyſiques? Dans ces affreux climats où tout eſt mort durant neuf mois de l'année, où le ſoleil n'échauffe l'air quelques ſemaines que pour apprendre aux habitans de quels biens ils ſont privés, & prolonger leur miſere, dans ces lieux

où la terre ne donne rien qu'à force de travail, & où la ſource de la vie ſemble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, ſans ceſſe occupés à pourvoir à leur ſubſiſtance, ſongeoient à peine à des liens plus doux, tout ſe bornoit à l'impulſion phyſique, l'occaſion faiſoit le choix, la facilité faiſoit la préférence. Loiſiveté qui nourrit les paſſions, fit place au travail qui les reprime. Avant de ſonger à vivre heureux, il falloit ſonger à vivre. Le beſoin mutuel uniſſant les hommes, bien mieux que le ſentiment n'auroit fait, la ſociété ne ſe forma que par l'induſtrie, le continuel danger de périr ne permettoit pas de ſe borner à la langue du geſte, & le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi.*

Ces deux termes, quoi qu'aſſez ſemblables, ſe prononcent d'un ton bien différent. On n'avoit rien à faire ſentir, on avoit tout à faire entendre; il ne s'agiſſoit donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fourniſſoit pas, on ſubſtitua des articulations fortes & ſenſibles, & s'il y eut

dans la forme du langage quelque impreſſion naturelle, cette impreſſion contribuoit encore à ſa dureté.

En effet, les hommes ſeptentrionaux ne ſont pas ſans paſſions, mais ils en ont d'une autre eſpece. Celles des pays chauds ſont des paſſions voluptueuſes, qui tiennent à l'amour & à la molleſſe. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont preſque rien à faire. Pourvu qu'un Aſiatique ait des femmes & du repos, il eſt content. Mais dans le Nord où les habitans conſomment beaucoup ſur un ſol ingrat, des hommes ſoumis à tant de beſoins ſont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiete : comme ils ne ſubſiſtent qu'avec peine, plus ils ſont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'eſt attenter à leur vie. De-là leur vient ce tempérament iraſcible, ſi prompt à ſe tourner en fureur contre tout ce qui les bleſſe. Ainſi leurs voix les plus naturelles ſont celles de la colere & des menaces, & ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures & bruyantes.

CHAPITRE XI.

Réflexions ſur ces différences.

VOILA, ſelon mon opinion, les cauſes phyſiques les plus générales de la différence caractériſtique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, ſonores, accentuées, éloquentes, & ſouvent obſcures à force d'énergie : celles du Nord durent être ſourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne conſtruction. Les langues modernes cent fois mêlées & refondues, gardent encore quelque choſe de ces différences. Le François, l'Anglois, l'Allemand ſont le langage privé des hommes qui s'entre-aident, qui raiſonnent entr'eux de ſang-froid, ou de gens emportés qui ſe fâchent : mais les miniſtres des Dieux, annonçant les myſteres ſacrés, les Sages donnant des loix aux peuples, les chefs entraînant la multitude doivent parler

Arabe ou Perſan (*). Nos langues valent mieux écrites que parlées, & l'on nous lit avec plus de plaiſir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie & leur chaleur. Le ſens n'eſt qu'à moitié dans les mots, toute ſa force eſt dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'eſt vouloir peindre un homme ſur ſon cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, & c'eſt ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous ſommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, & quand nous penſons les juger ſur la raiſon, nous ne faiſons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour ſavoir lire un peu d'Arabe, ſourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en perſonne dans cette langue éloquente & cadencée, avec

(*) Le Turc eſt une langue ſeptentrionale.

cette voix ſonore & perſuaſive qui ſéduiſoit l'oreille avant le cœur, & ſans ceſſe animant ſes ſentences de l'accent de l'enthouſiaſme, ſe fût proſterné contre terre en criant : grand Prophete, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre ; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatiſme nous paroît toujours riſible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour ſe faire entendre. Nos fanatiques même ne ſont pas de vrais fanatiques, ce ne ſont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inſpirés, n'ont que des cris pour des poſſédés du Diable.

CHAPITRE XII.

Origine de la Muſique & ſes rapports.

AVEC les premieres voix ſe formerent les premieres articulations ou les premiers ſons, ſelon le genre de la paſſion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue &

le palais articulent ; mais la voix de la tendreſſe eſt plus douce, c'eſt la glote qui la modifie & cette voix devient un ſon. Seulement les accens en ſont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, ſelon le ſentiment qui s'y joint. Ainſi la cadence & les ſons naiſſent avec les ſyllabes, la paſſion fait parler tous les organes, & pare la voix de tout leur éclat; ainſi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers diſcours furent les premieres chanſons ; les retours périodiques & meſurés du rhythme, les inflexions mélodieuſes des accens firent naître la poéſie & la Muſique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats & ces heureux tems, où les ſeuls beſoins preſſans qui demandoient le concours d'autrui, étoient ceux que le cœur faiſoit naître.

Les premieres hiſtoires, les premieres harangues, les premieres loix furent en vers; la poéſie fut trouvée avant la proſe; cela devoit être, puiſque les paſſions parlerent avant la raiſon. Il en fut de même

de la Muſique ; il n'y eut point d'abord d'autre Muſique que la mélodie, ni d'autre mélodie, que le ſon varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la meſure, & l'on parloit autant par les ſons & par le rhythme, que par les articulations & les voix. Dire & chanter étoient autrefois la même choſe, dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poéſie eſt la ſource de l'éloquence (*). Il falloit dire que l'une & l'autre eurent la même ſource & ne furent d'abord que la même choſe. Sur la maniere dont ſe lierent les premieres ſociétés, étoit-il étonnant qu'on mît en vers les premieres hiſtoires, & qu'on chantât les premieres loix ? Etoit-il étonnant que les premiers Grammairiens soumiſſent leur art à la Muſique, & fuſſent à la fois profeſſeurs de l'un & de l'autre (†) ?

Une langue qui n'a que des articulations

(*) Géogr. L. I.

(†) *Architas atque Ariſtoxenes etiam ſubjectam grammaticen muſicæ putaverunt, & eoſdem utriuſque rei præceptores fuiſſe... Tum Eupolis apud quem Prodamus & muſicen & litteras docet. Et Maricas, qui eſt Hyperbolus, nihil ſe ex muſicis ſcire, niſi litteras confitetur.* Quintil. L. I. C. X.

& des voix, n'a donc que la moitié de ſa richeſſe ; elle rend des idées, il eſt vrai, mais pour rendre des ſentimens, des images, il lui faut encore un rhythme & des ſons, c'eſt-à-dire, une mélodie : voilà ce qu'avoit la langue Grecque, & ce qui manque à la nôtre.

Nous ſommes toujours dans l'étonnement ſur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poéſie & de la Muſique parmi les Grecs ; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, & tout ce que nous pouvons gagner ſur nous en les voyant ſi bien atteſtés, eſt de faire ſemblant de les croire par complaiſance pour nos ſavans (*). Burette ayant tra-

---

(*) Sans doute il faut faire en toute choſe déduction de l'exagération grecque, mais c'eſt auſſi trop donner au préjugé moderne que de pouſſer ces déductions juſqu'à faire évanouir toutes les différences. " Quand la Muſique des ,, Grecs, dit l'Abbé Terraſſon, du tems d'Amphion & ,, d'Orphée, en étoit au point où elle eſt aujourd'hui dans ,, les villes les plus éloignées de la Capitale ; c'eſt alors ,, qu'elle ſuſpendoit le cours des fleuves, qu'elle attiroit ,, les chênes & qu'elle faiſoit mouvoir les rochers. Au- ,, jourd'hui qu'elle eſt arrivée à un très-haut point de per- ,, fection, on l'aime beaucoup, on en pénetre même les

duit,

duit, comme il put, en notes de notre Muſique certains morceaux de Muſique grecque, eut la ſimplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la Muſique eſt indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois à exécuter par tels Muſiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître. Ce ſont pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger la mélodie d'une ode de Pindare miſe en Muſique il y a deux mille ans!

J'ai lu qu'autrefois en Amérique, les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramaſſoient à terre des balles de mouſquet; puis les jettant avec la main en faiſant un grand bruit de la bouche,

---

„ beautés, mais elle laiſſe tout à ſa place. Il en a été ainſi „ des vers d'Homere, Poëte né dans les tems qui ſe reſſen- „ toient encore de l'enfance de l'eſprit humain, en compa- „ raiſon de ceux qui l'ont ſuivi. On s'eſt extaſié ſur ſes „ vers, & l'on ſe contente aujourd'hui de goûter & d'eſti- „ mer ceux des bons Poëtes „. On ne peut nier que l'Abbé Terraſſon n'eût quelquefois de la philoſophie; mais ce n'eſt ſurement pas dans ce paſſage qu'il en a montré.

ils étoient tout ſurpris de n'avoir tué perſonne. Nos orateurs, nos muſiciens, nos ſavans reſſemblent à ces Indiens. Le prodige n'eſt pas qu'avec notre Muſique nous ne faſſions plus ce que faiſoient les Grecs avec la leur ; il ſeroit, au contraire, qu'avec des inſtrumens ſi différens on produiſît les mêmes effets.

CHAPITRE XIII.

De l'Harmonie.

L'HOMME eſt modifié par ſes ſens ; perſonne n'en doute ; mais faute de diſtinguer les modifications, nous en confondons les cauſes ; nous donnons trop & trop peu d'empire aux ſenſations ; nous ne voyons pas que ſouvent elles ne nous affectent point ſeulement comme ſenſations, mais comme ſignes ou images, & que leurs effets moraux ont auſſi des cauſes morales. Comme les ſentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Muſique a ſur nos ames n'eſt point l'ouvrage des ſons. De belles couleurs bien nuan-

cées plaiſent à la vue, mais ce plaiſir eſt purement de ſenſation. C'eſt le deſſein, c'eſt l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce ſont les paſſions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce ſont les objets qu'elles repréſentent qui viennent nous affecter. L'intérêt & le ſentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une eſtampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne ſeront plus rien.

La mélodie fait préciſément dans la Muſique ce que fait le deſſein dans la Peinture; c'eſt elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les ſons ne ſont que les couleurs; mais, dira-t-on, la mélodie n'eſt qu'une ſucceſſion de ſons; ſans doute; mais le deſſein n'eſt auſſi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur ſe ſert d'encre pour tracer ſes écrits; eſt-ce à dire que l'encre ſoit une liqueur fort éloquente?

Suppoſez un pays où l'on n'auroit aucune idée du deſſein, mais où beaucoup de gens, paſſant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiroient

excellr en Peinture ; ces gens-là raiſonneroient de la nôtre, préciſément comme nous raiſonnons de la Muſique des Grecs. Quand on leur parleroit de l'émotion que nous cauſent de beaux tableaux, & du charme de s'attendrir devant un ſujet pathétique, leurs ſavans approfondiroient auſſi-tôt la matiere, compareroient leurs couleurs aux nôtres, examineroient ſi notre verd eſt plus tendre ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheroient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colere ? Les Burettes de ce pays-là raſſembleroient ſur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on ſe demanderoit avec ſurpriſe ce qu'il y a de ſi merveilleux dans ce coloris ?

Que ſi dans quelque nation voiſine on commençoit à former quelque trait, quelque ébauche de deſſein, quelque figure encore imparfaite, tout cela paſſeroit pour du barbouillage, pour une Peinture capricieuſe & baroque, & l'on s'en tiendroit, pour conſerver le goût, à ce beau ſimple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances,

de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes ſans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendroit à l'expérience du priſme. Auſſitôt quelque Artiſte célebre établiroit là-deſſus un beau ſyſtême. Meſſieurs, leur diroit-il, pour bien philoſopher, il faut remonter aux cauſes phyſiques. Voilà la décompoſition de la lumiere, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions; voilà les vrais principes du plaiſir que vous fait la Peinture. Tous ces mots myſtérieux de deſſein, de repréſentation, de figure, ſont une pure charlatanerie des Peintres François, qui, par leurs imitations, penſent donner je ne ſais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on ſait qu'il n'y a que des ſenſations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les Peintres François, continueroit-il, ont peut-être obſervé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance & quelque inſtinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les

vrais principes de l'art? Que dis-je de l'art? De tous les arts, Meſſieurs, de toutes les ſciences. L'analyſe des couleurs, le calcul des réfractions du priſme vous donnent les ſeuls rapports exacts qui ſoient dans la nature, la regle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'eſt que rapport. On ſait donc tout quand on ſait peindre, on ſait tout quand on ſait aſſortir des couleurs.

Que dirions-nous du Peintre aſſez dépourvu de ſentiment & de goût pour raiſonner de la ſorte, & borner ſtupidement au phyſique de ſon art le plaiſir que nous fait la Peinture? Que dirions-nous du Muſicien qui, plein de préjugés ſemblables, croiroit voir dans la ſeule harmonie la ſource des grands effets de la Muſique? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiſeries, & nous condamnerions l'autre à faire des Opéra françois.

Comme donc la Peinture n'eſt pas l'art de combiner des couleurs d'une maniere agréable à la vue, la Muſique n'eſt pas non plus l'art de combiner des ſons d'une maniere agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une & l'autre ſeroient au

nombre des ſciences naturelles, & non pas des beaux-arts. C'eſt l'imitation ſeule qui les éleve à ce rang. Or, qu'eſt-ce qui fait de la Peinture un art d'imitation? C'eſt le deſſein. Qu'eſt-ce qui de la Muſique en fait un autre? C'eſt la mélodie.

CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

LA beauté des ſons eſt de la nature; leur effet eſt purement phyſique; il réſulte du concours des diverſes particules d'air miſes en mouvement par le corps ſonore, & par toutes ſes aliquotes, peut-être à l'infini; le tout enſemble donne une ſenſation agréable: tous les hommes de l'univers prendront plaiſir à écouter de beaux ſons; mais ſi ce plaiſir n'eſt animé par des inflexions mélodieuſes qui leur ſoient familieres, il ne ſera point délicieux, il ne ſe changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y ſera point accoutu-

mée ; c'eſt une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.

L'harmonie proprement dite eſt dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y ſont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la ſentir & pour la goûter. Les oreilles ruſtiques n'entend nt que du bruit dans nos conſonnances. Quand les proportions naturelles ſont altérées, il n'eſt pas étonnant que le plaiſir naturel n'exiſte plus.

Un ſon porte avec lui tous ſes ſons harmoniques concomitans, dans les rapports de force & d'intervalles qu'ils doivent avoir entr'eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même ſon. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre conſonnance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez, vous laiſſez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une conſonnance & non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles & votre goût ſont gâtés par un

art mal-entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'uniſſon.

M. Rameau prétend que les deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leurs baſſes, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt là un préjugé de Muſicien, démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni baſſe, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette baſſe, mais même elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on calculeroit mille ans les rapports des ſons & les loix de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où eſt le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie eſt-elle ſigne, & qu'y a-t-il de commun entre des accords & nos paſſions?

Qu'on faſſe la même queſtion ſur la mélodie, la réponſe vient d'elle-même, elle eſt d'avance dans l'eſprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris

de douleur ou de joie, les menaces, les gémiſſemens ; tous les ſignes vocaux des paſſions ſont de ſon reſſort. Elle imite les accens des langues, & les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imite pas ſeulement, elle parle, & ſon langage inarticulé, mais vif, ardent, paſſionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations muſicales ; voilà d'où naît l'empire du chant ſur les cœurs ſenſibles. L'harmonie y peut concourir en certains ſyſtêmes, en liant la ſucceſſion des ſons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus juſtes, en portant à l'oreille un témoignage aſſuré de cette juſteſſe, en rapprochant & fixant à des intérvalles conſonnans & liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant auſſi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie & l'expreſſion, elle efface l'accent paſſionné pour y ſubſtituer l'intervalle harmonique, elle aſſujettit à deux ſeuls modes, des chants qui devroient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface & détruit des multitudes de

ſons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans ſon ſyſtême ; en un mot, elle ſépare tellement le chant, de la parole, que ces deux langages ſe combattent, ſe contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractere de vérité, & ne ſe peuvent réunir ſans abſurdité dans un ſujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les paſſions fortes & ſérieuſes ; car il ſait que dans nos langues, ces paſſions n'ont point d'inflexions muſicales, & que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La ſeule harmonie eſt même inſuffiſante pour les expreſſions qui ſemblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages ſont mal rendus par de ſimples accords. Quoi qu'on faſſe, le ſeul bruit ne dit rien à l'eſprit, il faut que les objets parlent pour ſe faire entendre, il faut toujours, dans toute imitation, qu'une eſpece de diſcours ſupplée à la voix de la nature. Le Muſicien qui veut rendre du bruit par du bruit, ſe trompe; il ne connoît ni le foible ni le fort

de ſon art; il en juge ſans goût, ſans lumieres, apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant; que s'il faiſoit croaſſer des grenouilles, il faudroit qu'il les fît chanter; car il ne ſuffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche & qu'il plaiſe, ſans quoi ſa mauſſade imitation n'eſt rien, & ne donnant d'intérêt à perſonne, elle ne fait nulle impreſſion.

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives ſenſations agiſſent ſouvent par des impreſſions morales.

TANT qu'on ne voudra conſidérer les ſons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la Muſique & de ſon pouvoir ſur les cœurs. Les ſons dans la mélodie, n'agiſſent pas ſeulement ſur nous comme ſons, mais comme ſignes de nos affections, de nos ſentimens; c'eſt ainſi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoiſſons l'image. On apperçoit quelque

choſe de cet effet moral juſques dans les animaux. L'aboyement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'inſtant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'eſt moi qui contrefais la voix de ſon ſemblable, il ſe raſſied & reſte en repos. Pourquoi cette différence d'impreſſion, puiſqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, & que lui-même y a d'abord été trompé ?

Si le plus grand empire qu'ont ſur nous nos ſenſations, n'eſt pas dû à des cauſes morales, pourquoi donc ſommes-nous ſi ſenſibles à des impreſſions qui ſont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes muſiques ne ſont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs ſont-ils d'une autre nature que les nôtres, pourquoi ne ſont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns & ſi peu les autres ?

On cite en preuve du pouvoir phyſique des ſons, la guériſon des piqûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des ſons abſo-

lus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui ſont piqués de cet inſecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui ſoit connue & des phraſes qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs Italiens; au Turc, il faudroit des airs Turcs. Chacun n'eſt affecté que des accens qui lui ſont familiers; ſes nerfs ne s'y prêtent qu'autant que ſon eſprit les y diſpoſe: il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puiſſe le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fievre un Muſicien François, elles l'auroient donnée à un Muſicien de toute autre nation.

Dans les autres ſens, & juſqu'au plus groſſier de tous, on peut obſerver les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main poſée & l'œil fixé ſur le même objet, le croye ſucceſſivement animé & inanimé, quoique les ſens ſoient frappés de même, quel changement dans l'impreſſion? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la réſiſtance élaſtique, le renflement ſucceſſif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais inſipide, s'il ne croit ſentir un cœur plein

de vie, palpiter & battre ſous tout cela.

Je ne connois qu'un ſens aux affections duquel rien de moral ne ſe mêle : c'eſt le goût. Auſſi la gourmandiſe n'eſt-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne ſentent rien.

Que celui donc qui veut philoſopher ſur la force des ſenſations, commence par écarter des impreſſions purement ſenſuelles, les impreſſions intellectuelles & morales que nous recevons par la voie des ſens, mais dont ils ne ſont que les cauſes occaſionnelles; qu'il évite l'erreur de donner aux objets ſenſibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous repréſentent. Les couleurs & les ſons peuvent beaucoup comme repréſentations & ſignes, peu de choſe comme ſimples objets des ſens. Des ſuites de ſons ou d'accords m'amuſeront un moment peut-être; mais pour me charmer & m'attendrir, il faut que ces ſuites m'offrent quelque choſe qui ne ſoit ni ſon, ni accord, & qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne ſont qu'agréables & ne diſent rien, laſſent encore; car ce n'eſt

pas tant l'oreille qui porte le plaiſir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on ſe fût épargné bien de ſots raiſonnemens ſur la Muſique ancienne. Mais dans ce ſiecle où l'on s'efforce de matérialiſer toutes les opérations de l'ame, & d'ôter toute moralité aux ſentimens humains, je ſuis trompé ſi la nouvelle philoſophie ne devient auſſi funeſte au bon goût qu'à la vertu.

CHAPITRE XVI.

Fauſſe analogie entre les couleurs & les ſons.

IL n'y a ſortes d'abſurdités auxquelles les obſervations phyſiques n'aient donné lieu dans la conſidération des Beaux-Arts. On a trouvé dans l'analyſe du ſon, les mêmes rapports que dans celle de la lumiere. Auſſi-tôt on a ſaiſi vivement cette analogie, ſans s'embarraſſer de l'expérience & de la raiſon. L'eſprit de ſyſtême a tout confondu, & faute de ſavoir pein-

dre aux oreilles, on s'eſt aviſé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux Clavecin, ſur lequel on prétendoit faire de la Muſique avec des couleurs ; c'étoit bien mal connoître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs eſt dans leur permanence, & celui des ſons dans leur ſucceſſion.

Toutes les richeſſes du coloris s'étalent à la fois ſur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout eſt vu ; mais plus on regarde & plus on eſt enchanté. Il ne faut plus qu'admirer & contempler ſans ceſſe.

Il n'en eſt pas ainſi du ſon : la nature ne l'analyſe point & n'en ſépare point les harmoniques ; elle les cache, au contraire, ſous l'apparence de l'uniſſon ; ou ſi quelquefois elle les ſépare dans le chant modulé de l'homme, & dans le ramage de quelques oiſeaux, c'eſt ſucceſſivement, & l'un après l'autre ; elle inſpire des chants & non des accords, elle dicte de la mélodie & non de l'harmonie. Les couleurs ſont la parure des êtres inanimés ; toute matiere eſt colorée ; mais les ſons annoncent le mouvement, la voix annonce un être ſenſible ; il n'y a que des corps

animés qui chantent. Ce n'eſt pas le Flûteur automate qui joue de la flûte, c'eſt le Mécanicien qui meſura le vent & fit mouvoir les doigts.

Ainſi chaque ſens a ſon champ qui lui eſt propre. Le champ de la Muſique eſt le tems, celui de la Peinture eſt l'eſpace. Multiplier les ſons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'eſt changer leur économie, c'eſt mettre l'œil à la place de l'oreille, & l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur eſt déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque ſon eſt déterminé par le nombre des vibrations du corps ſonore, en un tems donné. Or, les rapports de ces angles & de ces nombres étant les mêmes, l'analogie eſt évidente. Soit; mais cette analogie eſt de raiſon, non de ſenſation, & ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Premiérement l'angle de réfraction eſt ſenſible & meſurable, & non pas le nombre des vibrations. Les corps ſonores ſoumis à l'action de l'air, changent inceſſamment de dimenſions & de ſons. Les couleurs

ſont durables, les ſons s'évanouiſſent, & l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaiſſent ſoient les mêmes que ceux qui ſont éteints. De plus, chaque couleur eſt abſolue, indépendante, au lieu que chaque ſon n'eſt pour nous que relatif, & ne ſe diſtingue que par comparaiſon. Un ſon n'a par lui-même aucun caractere abſolu qui le faſſe reconnoître, il eſt grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre, en lui-même il n'eſt rien de tout cela. Dans le ſyſtême harmonique, un ſon quelconque n'eſt rien non plus naturellement; il n'eſt ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne ſont que des rapports, & que le ſyſtême entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque ſon change d'ordre & de place dans le ſyſtême, ſelon que le ſyſtême change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne conſiſtent point en des rapports. Le jaune eſt jaune, indépendant du rouge & du bleu, par-tout il eſt ſenſible & reconnoiſſable, & ſi-tôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on ſera ſûr d'avoir le même jaune dans tous les tems.

Les couleurs ne ſont pas dans les corps colorés, mais dans la lumiere ; pour qu'on voye un objet, il faut qu'il ſoit éclairé. Les ſons ont auſſi beſoin d'un mobile, & pour qu'ils exiſtent, il faut que le corps ſonore ſoit ébranlé. C'eſt un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des aſtres eſt l'inſtrument naturel qui agit ſur elle, au lieu que la nature ſeule engendre peu de ſons, & à moins qu'on n'admette l'harmonie des ſpheres céleſtes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la Peinture eſt plus près de la nature, & que la Muſique tient plus à l'art humain. On ſent auſſi que l'une intéreſſe plus que l'autre, préciſément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos ſemblables. La Peinture eſt ſouvent morte & inanimée ; elle vous peut tranſporter au fond d'un déſert ; mais ſi-tôt que des ſignes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être ſemblable à vous, ils ſont, pour ainſi dire, les organes de l'ame, & s'ils vous peignent auſſi la ſolitude, ils

vous diſent que vous n'y êtes pas ſeul. Les oiſeaux ſifflent, l'homme ſeul chante, & l'on ne peut entendre ni chant, ni ſymphonie, ſans ſe dire à l'inſtant, un autre être ſenſible eſt ici.

C'eſt un des plus grands avantages du Muſicien, de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de repréſenter celles qu'on ne ſauroit voir, & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans les tableaux de la Muſique. On ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'inſtant qu'elle ceſſe. Mais la Muſique agit plus intimement ſur nous, en excitant par un ſens des affections ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Muſique les

imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du contemplateur. Non-ſeulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes ſentimens qu'on éprouve en les voyant.

CHAPITRE XVII.

Erreur des Muſiciens nuiſible à leur Art.

VOYEZ comment tout nous ramene ſans ceſſe aux effets moraux dont j'ai parlé, & combien les Muſiciens qui ne conſiderent la puiſſance des ſons que par l'action de l'air & l'ébranlement des fibres, ſont loin de connoître en quoi réſide la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impreſſions purement phyſiques, plus ils l'éloignent de ſon origine, & plus ils lui ôtent auſſi de ſa primitive énergie. En quittant l'accent oral & s'attachant aux ſeules inſtitutions harmoniques, la Muſique devient plus bruyante à l'oreille, & moins douce au cœur. Elle a déjà ceſſé de parler, bientôt elle ne chantera plus & alors, avec tous ſes accords & toute ſon harmonie, elle ne fera plus aucun effet ſur nous.

CHAPITRE XVIII.

Que le ſyſtême muſical des Grecs n'avoit aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens ſont-ils arrivés ? Par un changement naturel du caractere des langues. On ſait que notre harmonie eſt une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le ſyſtême des Grecs dans le nôtre, ſe moquent de nous. Le ſyſtême des Grecs n'avoit abſolument d'harmonique dans notre ſens, que ce qu'il falloit pour fixer l'accord des inſtrumens ſur des conſonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des inſtrumens à cordes, ſont forcés de les accorder par des conſonnances ; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fauſſes, parce qu'elles n'entrent pas dans notre ſyſtême, & que nous ne pouvons les noter. C'eſt ce qu'on a remarqué ſur les chants des Sauvages de l'Amérique, & c'eſt ce qu'on auroit dû remar-

quer auſſi ſur divers intervalles de la Muſique des Grecs, ſi l'on eût étudié cette Muſique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs diviſoient leur diagramme par tétracordes, comme nous diviſons notre clavier par octaves, & les mêmes diviſions ſe répétoient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles ſe répetent chez nous à chaque octave; ſimilitude qu'on n'eût pu conſerver dans l'unité du mode harmonique & qu'on n'auroit pas même imaginée. Mais comme on paſſe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardaſſent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour conſonnances que celles que nous appellons conſonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les ſixtes. Pourquoi cela? C'eſt que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proſcrit de la pratique, & leurs conſonnances n'étant

point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conſéquent leurs ſixtes majeures & mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir & quels modes harmoniques on peut établir en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances ! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les auroient au moins ſous-entendues au-deſſous de leurs chants, la conſonnance tacite des marches fondamentales eût prêté ſon nom aux marches diatoniques qu'elles leur ſuggéroient. Loin d'avoir moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la baſſe *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à la ſeconde *ut ré*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques ? Par un inſtinct qui, dans une langue accentuée & chantante, nous porte à choiſir les inflexions les plus commodes : car entre les modifica-

tions trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des conſonnances, & la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-compoſés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu & tomba naturellement ſur des intervalles plus petits que les conſonnances, & plus ſimples que les comma; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'euſſent auſſi leur emploi dans des genres plus pathétiques.

CHAPITRE XIX.

Comment la Muſique a dégénéré.

A meſure que la langue ſe perfectionnoit, la mélodie en s'impoſant de nouvelles regles perdoit inſenſiblement de ſon ancienne énergie, & le calcul des intervalles fut ſubſtitué à la fineſſe des inflexions. C'eſt ainſi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent

pris une forme réguliere, on n'y chantoit plus que ſur des modes preſcrits, & à meſure qu'on multiplioit les regles de l'imitation, la langue imitative s'affoibliſſoit.

L'étude de la Philoſophie & le progrès du raiſonnement ayant perfectionné la grammaire, ôterent à la langue ce ton vif & paſſionné qui l'avoit d'abord rendue ſi chantante. Dès le tems de Ménalippide & de Philoxène, les Symphoniſtes, qui d'abord étoient aux gages des Poëtes, & n'exécutoient que ſous eux, & pour ainſi dire à leur dictée, en devinrent indépendans, & c'eſt de cette licence que ſe plaint ſi amérement la Muſique dans une Comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conſervé le paſſage. Ainſi la mélodie commençant à n'être plus ſi adhérente au diſcours, prit inſenſiblement une exiſtence à part, & la Muſique devint plus indépendante des paroles. Alors auſſi ceſſerent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avoit produits, lorſqu'elle n'étoit que l'accent & l'harmonie de la Poéſie, & qu'elle lui donnoit ſur les paſſions, cet empire que la parole n'exerça plus

dans la ſuite que ſur la raiſon. Auſſi dès que la Grece fut pleine de Sophiſtes & de Philoſophes, n'y vit-on plus ni Poëtes, ni Muſiciens célebres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même jaloux d'Homere & d'Euripide, décria l'un & ne put imiter l'autre.

Bientôt la ſervitude ajouta ſon influence à celle de la Philoſophie. La Grece aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, & ne trouva plus pour louer ſes tyrans le ton dont elle avoit chanté ſes héros. Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui reſtoit au langage d'harmonie & d'accent. Le latin, langue plus ſourde & moins muſicale, fit tort à la Muſique en l'adoptant. Le chant employé dans la Capitale altéra peu-à-peu celui des Provinces; les théâtres de Rome nuiſirent à ceux d'Athenes: quand Néron remportoit des prix, la Grece avoit ceſſé d'en mériter; & la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une & à l'autre.

Enfin arriva la cataſtrophe qui détruiſit les progrès de l'eſprit humain, ſans

ôter les vices qui en étoient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares & aſſervie par des ignorans, perdit à la fois ſes ſciences, ſes arts, & l'inſtrument univerſel des uns & des autres, ſavoir la langue harmonieuſe perfectionnée. Ces hommes groſſiers que le Nord avoit engendrés, accoutumerent inſenſiblement toutes les oreilles à la rudeſſe de leur organe; leur voix dure & dénuée d'accent étoit bruyante ſans être ſonore. L'empereur Julien comparoit le parler des Gaulois au croaſſement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant auſſi âpres que leurs voix étoient nazardes & ſourdes, ils ne pouvoient donner qu'une ſorte d'éclat à leur chant, qui étoit de renforcer le ſon des voyelles pour couvrir l'abondance & la dureté des conſonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus & les peuples ſubjugués qui les imiterent, de ralentir tous les ſons pour les faire entendre. L'articulation pénible & les ſons renforcés concoururent également à chaſſer de la mélodie tout ſentiment de meſure & de rhythme; comme ce qu'il

y avoit de plus dur à prononcer étoit toujours le paſſage d'un ſon à l'autre, on n'avoit rien de mieux à faire que de s'arrêter ſur chacun, le plus qu'il étoit poſſible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvoit. Le chant ne fut bientôt plus qu'une ſuite ennuyeuſe & lente de ſons traînans & criés, ſans douceur, ſans meſure & ſans grace; & ſi quelques ſavans diſoient qu'il falloit obſerver les longues & les breves dans le chant latin, il eſt ſûr au moins qu'on chanta les vers comme de la proſe, & qu'il ne fut plus queſtion de pieds, de rhythmes, ni d'aucune eſpece de chant meſuré.

Le chant ainſi dépouillé de toute mélodie, & conſiſtant uniquement dans la force & la durée des ſons, dut ſuggérer enfin les moyens de le rendre plus ſonore encore, à l'aide des conſonnances. Pluſieurs voix traînant ſans ceſſe à l'uniſſon des ſons d'une durée illimitée, trouverent par haſard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paroître agréable, & ainſi commença la pratique du diſcant & du contre-point.

J'ignore combien de ſiecles les Muſiciens

tournerent autour des vaines queſtions ; que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable Lecteur ne ſupporteroit pas dans Jean de Muris, le verbiage de huit ou dix grands Chapitres, pour ſavoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux conſonnances, ſi c'eſt la quinte ou la quarte qui doit être au grave ; & quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuſes, de toutes les baſſes qui doivent porter la ſixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit inſenſiblement la route que lui preſcrit l'analyſe, juſqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur & des diſſonances, y eût introduit l'arbitraire dont elle eſt pleine, & que le ſeul préjugé nous empêche d'appercevoir (*).

(*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-ſimple de la réſonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur & la diſſonance ſur ſa prétendue expérience qu'une corde ſonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à ſa douzieme & à ſa dix-ſeptieme majeure au grave. Ces cordes, ſelon lui, vibrent & frémiſſent dans toute leur longueur, mais elles

La mélodie étant oubliée & l'attention du Muſicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout ſe dirigea peu-à-peu ſur ce nouvel objet, les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles; ce furent les ſucceſſions harmoniques qui réglerent la marche des parties. Cette marche ayant uſurpé le nom de mélodie, on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de ſa mere, & notre ſyſtême muſical étant ainſi venu par degrés, purement harmonique, il n'eſt pas étonnant que l'ac-

---

ne réſonent pas. Voilà, ce me ſemble, une ſinguliere phyſique; c'eſt comme ſi l'on diſoit que le ſoleil luit, & qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le ſon de la plus aiguë, parce qu'elles ſe diviſent, vibrent, réſonent à ſon uniſſon, confondent leur ſon avec le ſien, & paroiſſent n'en rendre aucun. L'erreur eſt d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, & d'avoir mal obſervé les nœuds. Deux cordes ſonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur ſon fondamental au grave, même ſans une troiſieme corde, c'eſt l'expérience connue & confirmée de M. Tartini; mais une corde ſeule n'a point d'autre ſon fondamental que le ſien, elle ne fait point réſoner ni vibrer ſes multiples, mais ſeulement ſon uniſſon & ſes aliquotes. Comme le ſon n'a d'autre cauſe que les vibrations du corps ſonore, & qu'où la cauſe agit librement, l'effet ſuit toujours, ſéparer les vibrations de la réſonance, c'eſt dire une abſurdité.

cent oral en ait ſouffert, & que la Muſique ait perdu pour nous preſque toute ſon énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entiérement ſéparé de la parole dont il tire ſon origine, comment les harmoniques des ſons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l'effet purement phyſique du concours des vibrations, la Muſique ſe trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature.

CHAPITRE XX.

Rapport des Langues aux Gouvernemens.

CES progrès ne ſont ni fortuits, ni arbitraires, ils tiennent aux viciſſitudes des choſes. Les langues ſe forment naturellement ſur les beſoins des hommes; elles changent & s'alterent ſelon les changemens de ces mêmes beſoins. Dans les anciens tems, où la perſuaſion tenoit

lieu de force publique, l'éloquence étoit néceſſaire. A quoi ſerviroit-elle aujourd'hui, que la force publique ſupplée à la perſuaſion? L'on n'a beſoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel eſt mon plaiſir.* Quels diſcours reſtent donc à faire au peuple aſſemblé? des ſermons. Et qu'importe à ceux qui les font de perſuader le peuple, puiſque ce n'eſt pas lui qui nomme aux Bénéfices? Les langues populaires nous ſont devenues auſſi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les ſociétés ont pris leur derniere forme; on n'y change plus rien qu'avec du canon & des écus, & comme on n'a plus rien à dire au peuple, ſinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des ſoldats dans les maiſons; il ne faut aſſembler perſonne pour cela : au contraire, il faut tenir les ſujets épars, c'eſt la premiere maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté, ce ſont les langues ſonores, proſodiques, harmonieuſes, dont on diſtingue le diſcours de fort loin. Les nôtres ſont faites pour le bourdonnement des Divans. Nos

Prédicateurs ſe tourmentent, ſe mettent en ſueur dans les Temples, ſans qu'on ſache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuiſés à crier pendant une heure, ils ſortent de la chaire à demi-morts. Aſſurément ce n'étoit pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on ſe faiſoit entendre aiſément au peuple ſur la place publique; on y parloit tout un jour ſans s'incommoder. Les Généraux haranguoient leurs Troupes; on les entendoit, & ils ne s'épuiſoient point. Les hiſtoriens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs hiſtoires, ſe ſont fait moquer d'eux. Qu'on ſuppoſe un homme haranguant en François le peuple de Paris dans la place de Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne diſtinguera pas un mot. Hérodote liſoit ſon hiſtoire aux peuples de la Grece, aſſemblés en plein air, & tout retentiſſoit d'applaudiſſemens. Aujourd'hui l'Académicien qui lit un mémoire, un jour d'aſſemblée publique, eſt à peine entendu au bout de la Salle. Si les Charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie,

ce n'eſt pas qu'en France ils ſoient moins écoutés, c'eſt ſeulement qu'on ne les entend pas ſi bien. M. d'Alembert croit qu'on pourroit débiter le Récitatif François à l'Italienne; il faudroit donc le débiter à l'oreille, autrement on n'entendroit rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas ſe faire entendre au peuple aſſemblé, eſt une langue ſervile; il eſt impoſſible qu'un peuple demeure libre & qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions ſuperficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le paſſage qui me les a ſuggérées.

Ce ſeroit la matiere d'un examen aſſez philoſophique, que d'obſerver dans le fait, & de montrer, par des exemples, combien le caractere, les mœurs & les intérêts d'un peuple, influent ſur ſa langue (*).

(*) Remarques ſur la gramm. génér. & raiſon. par M. Duclos, *pag.* II.

LETTRE

A MONSIEUR

L'ABBÉ RAYNAL;

Au ſujet d'un nouveau Mode de Muſique, inventé par M. Blainville,

Paris, le 30 Mai 1754, au ſortir du Concert.

VOUS êtes bien aiſe, Monſieur, vous le Panégyriſte & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville, pour l'introduction d'un nouveau Mode dans notre Muſique. Pour moi, comme mon ſentiment là-deſſus ne fait rien à l'affaire, je paſſe immédiatement au jugement que vous me demandez ſur la découverte même.

Autant que j'ai pu ſaiſir les idées de M. Blainville, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propoſe, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes uſités. L'une de ces deux

cordes eſt la tonique, l'autre eſt la quarte au-deſſus de cette tonique ; & cette quarte s'appellera, ſi l'on veut, *dominante*. L'auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raiſons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raiſons qui ſe préſente la premiere, en parcourant ſa gamme, eſt le danger de tomber dans les fauſſes relations.

Cette gamme eſt ordonnée de la maniere ſuivante ; il monte d'abord d'un ſemi-ton majeur de la tonique ſur la ſeconde note, puis d'un ton ſur la troiſieme ; & montant encore d'un ton, il arrive à ſa dominante ſur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'hémiſtiche du Mode. Puis recommençant ſa marche un ton au-deſſus de la dominante, il monte enſuite d'un ſemi-ton majeur, d'un ton, &, encore d'un ton, & l'octave eſt parcourue ſelon cet ordre de notes, mi, fa, ſol, la : ſi, ut, re, mi. Il redeſcend de même, ſans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant de la dominante d'un Mode mineur à l'octave de

cette dominante, ſans dièſes ni bémols accidentels, vous aurez préciſément la gamme de M. Blainville; par où l'on voit, 1°. que ſa marche diatonique eſt directement oppoſée à la nôtre, ou, partant de la tonique, on doit monter d'un ton, ou deſcendre d'un ſemi-ton; 2°. qu'il a fallu ſubſtituer une autre harmonie à l'accord ſenſible uſité dans nos Modes, & qui ſe trouve exclus du ſien; 3°. trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la regle de l'octave; 4°. & par conſéquent d'autres progreſſions de Baſſe fondamentale que celles qui ſont admiſes.

La gamme de ſon Mode eſt préciſément ſemblable au diagramme des Grecs; car ſi l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en deſcendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura préciſément la nouvelle gamme; c'eſt notre ancien Mode plagal, qui ſubſiſte encore dans le Plain-chant; c'eſt proprement un Mode mineur dont le diapaſon ſe prendroit, non d'une tonique à ſon

octave, en paſſant par la dominante; mais d'une dominante à ſon octave, en paſſant par la tonique; & en effet, la tierce majeure que l'Auteur eſt obligé de donner à ſa finale, jointe à la maniere d'y deſcendre par ſemi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainſi, ſi l'on pouvoit, de ce côté-là, diſputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui diſputer celui d'avoir oſé braver, en quelque choſe, la bonne opinion que notre ſiecle a de ſoi-même, & ſon mépris pour tous les autres âges en matiere de ſciences & de goût.

Mais ce qui paroît appartenir inconteſtablement à M. Blainville, c'eſt l'harmonie qu'il affecte à un Mode inſtitué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoiſſoit point l'harmonie, dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Perſonne ne lui diſputera, ni la ſcience qui lui a ſuggéré de nouvelles progreſſions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a ſu mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates ſur les choſes

nouvelles, que ſur les mauvaiſes choſes.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propoſe, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que ſa découverte eſt bonne, s'il veut avouer qu'elle n'eſt pas de lui : s'il prouve qu'elle eſt de lui, on lui ſoutiendra qu'elle eſt mauvaiſe ; & il ne ſera pas le premier contre lequel les artiſtes auront argumenté de la ſorte. On lui demandera ſur quel fondement il prétend déroger aux loix établies, & en introduire d'autres de ſon autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire, les regles d'une ſcience qu'on a fait tant d'effort pour réduire en principe ; d'enfreindre dans ſes progreſſions la liaiſon harmonique, qui eſt la loi la plus générale & l'épreuve la plus ſure de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend ſubſtituer à l'accord ſenſible, dont ſon Mode n'eſt nullement ſuſceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra ſavoir encore pourquoi, dans l'eſſai qu'il a donné au Public, il a telle-

ment entre-mêlé ſon Mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de Connoiſſeurs, dont l'oreille exercée & attentive, ait démêlé ce qui appartient en propre à ſon nouveau ſyſtême.

Ses réponſes, je crois les prévoir à-peu-près. Il trouvera aiſément en ſa faveur des analogies, du moins auſſi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le Mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le ſien. Il nous ſoutiendra que l'oreille eſt notre premier maître d'harmonie, & que, pourvu que celui-là ſoit content, la raiſon doit ſe borner à chercher pourquoi il l'eſt, & non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche, ni à introduire dans les choſes l'arbitraire qui n'y eſt point, ni à diſſimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire eſt ſi conſtant que, même dans la regle de l'octave, il y a une faute contre les regles; remarque qui ne ſera pas, ſi l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends ſur mon compte.

Il dira encore que cette liaiſon harmonique qu'on lui objecte, n'eſt rien moins

qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & il ne ſera pas embarraſſé de le prouver.

Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois Modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les deux nôtres, ſans compter que, par ce mélange adroit, il aura eu le plaiſir, diroit Montagne, de faire donner à nos Modes des nazardes ſur le nez du ſien. Mais quoi qu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raiſons ſans replique; l'une qu'il eſt inventeur, l'autre qu'il a à faire à des Muſiciens.

Je ſuis, &c.

EXAMEN
DE
DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans ſa Brochure intitulée :

ERREURS
SUR
LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

AVERTISSEMENT.

Je jettai cet Ecrit ſur le papier en 1755, lorſque parut la Brochure de M. Rameau, & après avoir déclaré publiquement, ſur la grande querelle que j'avois eue à ſoutenir, que je ne répondrois plus à mes adverſaires. Content même d'avoir fait note de mes obſervations ſur l'Ecrit de M. Rameau, je ne les publiai point; & je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles ſervent à l'éclairciſſement de quelques Articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'Ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues diſcuſſions.

EXAMEN
DE
DEUX PRINCIPES
Avancés par M. Rameau, dans ſa Brochure intitulée :
ERREURS
SUR
LA MUSIQUE,
DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

C'EST toujours avec plaiſir que je vois paroître de nouveaux écrits de M. Rameau : de quelque maniere qu'ils ſoient accueillis du Public, ils ſont précieux aux Amateurs de l'Art, & je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illuſtre Artiſte releve mes fautes, il m'inſtruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; & comme en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis

point celles de pur amuſement, je diſcuterai par occaſion quelques points qu'il décide, bien ſûr d'avoir toujours fait une choſe utile, s'il en peut réſulter de ſa part de nouveaux éclairciſſemens. C'eſt même entrer en cela, dans les vues de ce grand Muſicien, qui dit qu'on ne peut conteſter les propoſitions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il eſt bon qu'on les conteſte.

Je ſuis, au reſte, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie; perſonne, à la vérité, n'en devroit être plus content que M. Rameau, qui les attaque; mais perſonne au monde n'en eſt plus mécontent que moi. Cependant, quand on ſera inſtruit du tems où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, & de l'impuiſſance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini, quand on ſaura, de plus, que je n'eus point la préſomption de me propoſer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainſi dire, une tâche impoſée par l'amitié, on lira peut-être, avec quelque indulgence, des

articles

articles que j'eus à peine le tems d'écrire dans l'eſpace qui m'étoit donné pour les méditer, & que je n'aurois point entrepris, ſi je n'avois conſulté que le tems & mes forces.

Mais ceci eſt une juſtification envers le Public, & pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau que j'ai beaucoup loué, & qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les Lecteurs veulent bien jetter les yeux ſur les articles qu'il attaque, tels que *CHIFFRER*, *ACCORD*, *ACCOMPAGNEMENT*, &c. s'ils diſtinguent les vrais éloges que l'équité meſure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils ſont inſtruits du poids que les procédés de M. Rameau, vis-à-vis de moi, ajoute à la juſtice que j'aime à lui rendre, j'eſpere qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'expoſition de ſes principes, ils ſeront contens, au moins des hommages que j'ai rendus à l'Auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs ſur la Muſique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, & que je n'y vois rien de plus juſte que le ti-

tre. Mais ces erreurs ne ſont point dans les lumieres de M. Rameau, elles n'ont leur ſource que dans ſon cœur; & quand la paſſion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que perſonne des bonnes regles de ſon Art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui diſparoîtront avec ſa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuſe, & dont pluſieurs en effet, ne ſauroient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'eſt un défaut qu'il impute à mon ignorance, & dont je ſuis peu tenté de la juſtifier. J'avoue avec plaiſir, que, faute de choſes ſavantes, je ſuis réduit à n'en dire que de raiſonnables, & je n'envie à perſonne le profond ſavoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'eſt point pour ma juſtification que j'écris, c'eſt pour le bien de la choſe. Laiſſons toutes ces diſputes perſonnelles qui ne font rien au progrès de l'Art, ni à l'inſtruction du Public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux Commençans, qui veulent ſe faire un nom aux dépens des noms déjà connus,

& qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne ſauroit examiner avec trop de ſoin, ce ſont les principes de l'Art même, dans leſquels la moindre erreur eſt une ſource d'égaremens, & où l'Artiſte ne peut ſe tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'Art n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs ſur la Muſique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. Rameau dans tous ſes écrits, &, qui pis eſt, dans toute ſa Muſique, eſt que l'harmonie eſt l'unique fondement de l'Art, que la mélodie en dérive, & que tous les grands effets de la Muſique naiſſent de la ſeule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, & qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, eſt que cet *accompagnement repréſente le corps ſonore*. J'examinerai ſéparément ces deux principes. Commençons par le premier & le plus important, dont la vérité ou la fauſſeté

démontrée, doit ſervir en quelque maniere de baſe à tout l'Art Muſical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la réſonance du corps ſonore. Et il eſt certain que tout ſon eſt accompagné de trois autres ſons harmoniques concomitans ou acceſſoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce ſens, l'harmonie eſt naturelle & inſéparable de la mélodie & du chant, tel qu'il puiſſe être, puiſque tout ſon porte avec lui ſon accord parfait. Mais, outre ces trois ſons harmoniques, chaque ſon principal en donne beaucoup d'autres qui ne ſont point harmoniques & n'entrent point dans l'accord parfait. Telles ſont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premieres. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos ſens, mais dont la réſonance eſt démontrée par induction, & n'eſt pas impoſſible à confirmer par expérience. L'Art les a rejettées de l'harmonie, & voilà où il a commencé à ſubſtituer ſes regles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois ſons qui

conſtituent l'accord parfait, une prérogative particuliere, parce qu'ils forment entr'eux une ſorte de proportion qu'il a plû aux anciens d'appeller harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul? Je dis que cette propriété ſe trouve dans des rapports de ſons qui ne ſont nullement harmoniques. Si les trois ſons repréſentés par les chiffres $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, forment un accord conſonnant, les trois ſons repréſentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$, ſont de même en proportion harmonique, & ne forment qu'un accord diſcordant. Vous pouvez diviſer harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, &c. & jamais les ſons donnés par ces diviſions, ne feront des accords conſonnans. Ce n'eſt donc, ni parce que les ſons qui compoſent l'accord parfait réſonnent avec le ſon principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entiere, ni parce qu'ils ſont en proportion harmonique, qu'ils ont été choiſis excluſivement pour compoſer l'accord parfait, mais ſeulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils

offrent les rapports les plus ſimples. Or, cette ſimplicité des rapports eſt une regle commune à l'harmonie & à la mélodie ; regle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, juſqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, & ne lui eſt point naturellement ſubordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que ſera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la diſſonance, & les regles de la Modulation ? A l'inſtant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaiſir même de l'oreille eſt l'ouvrage de l'habitude ; & de quel droit l'harmonie, qui ne peut ſe donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût queſtion d'harmonie & d'accords ?

Qu'une marche conſonnante & réguliere de Baſſe-fondamentale engendre des harmoniques qui procedent diatoniquement, & forment entr'eux une ſorte de chant, cela ſe connoît & peut s'admettre;

On pourroit même renverſer cette génération ; & comme, ſelon M. Rameau, chaque ſon n'a pas ſeulement la puiſſance d'ébranler ſes aliquotes en-deſſus, mais ſes multiples en-deſſous, le ſimple chant pourroit engendrer une ſorte de Baſſe, comme la Baſſe engendre une ſorte de chant, & cette génération ſeroit auſſi naturelle que celle du mode mineur ; mais je voudrois demander à M. Rameau deux choſes : l'une, ſi ces ſons ainſi engendrés ſont ce qu'il appelle mélodie ; & l'autre, ſi c'eſt ainſi qu'il trouve la ſienne, ou s'il penſe même que jamais perſonne en ait trouvé de cette maniere ? Puiſſions-nous préſerver nos oreilles de toute Muſique dont l'Auteur commencera par établir une belle Baſſe-fondamentale ; & pour nous mener ſavamment de diſſonance en diſſonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entaſſera ſans ceſſe accords ſur accords, ſans ſonger aux accens d'une mélodie ſimple, naturelle & paſſionnée, qui ne tire pas ſon expreſſion des progreſſions de la Baſſe, mais des inflexions que le ſentiment donne à la voix !

Non, ce n'eſt point là ſans doute ce

que M. Rameau veut qu'on faſſe, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend ſeulement que l'harmonie guide l'artiſte, ſans qu'il y ſonge, dans l'invention de ſa mélodie, & que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il ſuit une harmonie réguliere ; ce qui doit être vrai, par la liaiſon que l'Art a miſe entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des ſons, les regles du chant, & l'accent muſical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'eſt point abſolue, mais relative au ſyſtême harmonique, & à ce que, dans ce ſyſtême, on eſtime plus que le chant.

Mais ſi la longue routine de nos ſucceſſions harmoniques guide l'homme exercé & le Compoſiteur de profeſſion ; quel fut le guide de ces ignorans, qui n'avoient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-tems avant l'invention de l'Art? Avoient-ils donc un ſentiment d'harmonie antérieur à l'expérience ; & ſi quelqu'un leur eût fait entendre la Baſſe-fondamentale de l'air qu'ils avoient compoſé, penſe-t-on qu'au-

cun d'eux eût reconnu-là ſon guide, & qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette Baſſe & cet air?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en reſtent, comme il eſt impoſſible d'ajuſter ſous ces airs une bonne Baſſe-fondamentale, il eſt impoſſible auſſi que le ſentiment de cette Baſſe, d'autant plus réguliere qu'elle eſt plus naturelle, leur ait ſuggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les tranſportoit, étoit excellente à leurs oreilles, & l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie inſupportable. Donc ils en jugeoient ſur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour conſonnances que celles que nous appellons conſonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les ſixtes. Pourquoi cela? C'eſt que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proſcrit de la pratique, & leurs conſonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, & leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conſé-

quent leurs ſixtes majeures & mineures altérées de même. Qu'on penſe maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, & quels modes harmoniques on peut établir, en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances ! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les euſſent dû ſentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auroient, pour ainſi dire, ſous-entendues au-deſſous de leurs chants : la conſonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient ; loin d'avoir eu moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la Baſſe tacite *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoi que l'auteur d'un chant, dit » M. Rameau, ne connoiſſe pas les ſons » fondamentaux dont ce chant dérive, » il ne puiſe pas moins dans cette ſource » unique de toutes nos productions en » Muſique ». Cette doctrine eſt ſans doute fort ſavante, car il m'eſt impoſſible de

l'entendre. Tâchons, s'il ſe peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne ſavent pas la Muſique, & qui n'ont pas appris combien il eſt beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *Medium* de leur voix, & ſon diapaſon ne s'étend pas communément juſqu'à pouvoir en entonner la Baſſe-fondamentale, quand même ils la ſauroient. Ainſi, non-ſeulement cet ignorant qui compoſe un air, n'a nulle notion de la Baſſe-fondamentale de cet air, il eſt même également hors d'état & d'exécuter cette Baſſe lui-même, & de la reconnoître lorſqu'un autre l'exécute. Mais cette Baſſe-fondamentale qui lui a ſuggéré ſon chant, & qui n'eſt ni dans ſon entendement, ni dans ſon organe, ni dans ſa mémoire, où eſt-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les ſons fondamentaux les plus ſenſibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *ſol* ſous un *re*, & un *ut* ſous un *mi*. Puiſqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejetter ſon autorité. Mais quels

ſujets a-t-il pris pour cette épreuve ? Des gens qui, ſans ſavoir la Muſique, avoient cent fois entendu de l'harmonie & des accords ; de ſorte que l'impreſſion des intervalles harmoniques, & du progrès correſpondant des Parties dans les paſſages les plus fréquens, étoit reſtée dans leur oreille, & ſe tranſmettoit à leur voix ſans même qu'ils s'en doutaſſent. Le jeu des racleurs de Guinguettes ſuffit ſeul pour exercer le peuple des environs de Paris, à l'intonation des tierces & des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences ſur des hommes plus ruſtiques & dont l'oreille étoit juſte ; elles ne m'ont jamais rien donné de ſemblable. Ils n'ont entendu la Baſſe qu'autant que je la leur ſoufflois ; encore ſouvent ne pouvoient-ils la ſaiſir : ils n'appercevoient jamais le moindre rapport entre deux ſons différens entendus à la fois : cet enſemble même leur déplaiſoit toujours, quelque juſte que fût l'intervalle ; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'eſt d'une diſſonance, & je puis aſſurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout auſſi bien

que la cadence parfaite, ſi l'uniſſon s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie ſoit naturel, comme il ne s'offre au ſens que ſous l'apparence de l'uniſſon, le ſentiment qui le développe eſt acquis & factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, & c'eſt ſur-tout en cette partie de la Muſique qu'il y a, comme dit très bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces obſervations, quoique juſtes, rendent à Paris les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent gueres moins vîte que les eſprits : mais c'eſt un inconvénient inſéparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, & qui me ſemble à moi ne prouver rien, c'eſt l'intervalle des deux notes *ut fa* dièſe, ſous lequel, appliquant différentes Baſſes qui marquent différentes tranſitions harmoniques, il prétend montrer par les diverſes affections qui en naiſſent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie & non du chant.

Comment M. Rameau a-t-il pu ſe laiſſer abuſer par ſes yeux, par ſes préjugés, au point de prendre tous ces divers paſſages pour un même chant, parce que c'eſt le même intervalle apparent, ſans ſonger qu'un intervalle ne doit être cenſé le même, & ſur-tout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode; ce qui n'a lieu dans aucun des paſſages qu'il cite. Ce ſont bien ſur le clavier les mêmes touches, & voilà ce qui trompe M. Rameau, mais ce ſont réellement autant de mélodies différentes; car non-ſeulement elles ſe préſentent toutes à l'oreille ſous des idées diverſes, mais même leurs intervalles exacts different preſque tous les uns des autres. Quel eſt le Muſicien qui dira qu'un triton & une fauſſe quinte, une ſeptieme diminuée & une ſixte majeure, une tierce mineure & une ſeconde ſuperflue forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent ſont les mêmes ſur le clavier? Comme ſi l'oreille n'apprécioit pas toujours les intervalles ſelon leur juſteſſe dans le mode, & ne corrigeoit pas les erreurs du tempérament ſur les rapports de la modula-

tion ! Quoique la Baſſe détermine quelquefois avec plus de promptitude & d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laiſſeroient pourtant pas de ſe faire ſans elle, & je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais ſeulement qu'il lui devoit être ſubordonné. Quand tous ces paſſages de l'*ut* au *fa* dièſe ſeroient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en ſeroient pas moins autant de chants différens, étant pris ou ſuppoſés ſur différentes cordes du mode, & compoſés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais ſeulement de la modulation qui appartient inconteſtablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée ; mais deux notes d'une durée indéterminée ne ſuffiſent pas pour conſtituer un chant, puiſqu'elles ne marquent ni mode ni phraſe, ni commencement ni fin. Qui eſt-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela ? A quoi penſe M. Rameau, de nous donner pour des acceſſoires de la mélo-

die, la meſure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vîte & du lent; tandis que toutes ces choſes ne ſont que la mélodie elle-même, & que ſi on les en ſéparoit, elle n'exiſteroit plus. La mélodie eſt un langage comme la parole; tout chant qui ne dit rien n'eſt rien, & celui-là ſeul peut dépendre de l'harmonie. Les ſons aigus ou graves repréſentent les accens ſemblables dans le diſcours, les breves & les longues, les quantités ſemblables dans la proſodie, la meſure égale & conſtante, le rhythme & les pieds des vers, les doux & les forts, la voix remiſſe ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde aſſez froid, aſſez dépourvu de ſentiment pour dire ou lire des choſes paſſionnées, ſans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la premiere de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre: il ne conſidere pas la mélodie comme un chant, mais comme un rempliſſage; il dit que ce rempliſſage naît de l'harmonie, & il a raiſon.

Qu'eſt-ce

Qu'eſt-ce qu'une ſuite de ſons indéterminés, quant à la durée ? Des ſons iſolés & dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on ſaiſit ſéparément les uns des autres, & qui, bien qu'engendrés par une ſucceſſion harmonique, n'offrent aucun enſemble à l'oreille, & attendent, pour former une phraſe & dire quelque choſe, la liaiſon que la meſure leur donne. Qu'on préſente au Muſicien une ſuite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entiérement différentes, ſeulement par les diverſes manieres de les ſcander, d'en combiner & varier les mouvemens ; preuve invincible que c'eſt à la meſure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que ſi la diverſité d'harmonie qu'on peut donner à ces ſuites, varie auſſi leurs effets, c'eſt qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode ; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entiérement les rapports des ſons & le ſens des phraſes.

La raiſon pourquoi les anciens n'avoient

point de Muſique purement inſtrumentale, c'eſt qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant ſans meſure, ni d'une autre meſure que celle de la Poéſie; & la raiſon pourquoi les Vers ſe chantoient toujours & jamais la Proſe, c'eſt que la Proſe n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie conſtitutive de la mélodie, ſavoir le rhythme.

Jamais perſonne, pas même M. Rameau, n'a diviſé la Muſique en mélodie, harmonie & meſure, mais en harmonie & mélodie; après quoi l'une & l'autre ſe conſidere par les ſons & par les tems.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la Muſique eſt dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part ſurbordonnée & ne donne à l'oreille qu'un léger & ſtérile agrément. Il faut l'entendre raiſonner lui-même. Ses preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de Muſique, dit-il, *qui eſt lent, & dont la ſucceſſion harmonique eſt bonne, plaît toujours ſans le ſecours d'aucun deſſein, ni d'une mélodie qui puiſſe af-*

fecter d'elle-même ; & ce plaiſir eſt tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou ſimplement vif & gai. (Ce parallele d'un chœur lent & d'un air vif & gai me paroît aſſez plaiſant). *L'un ſe rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'eſt le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne paſſe pas le canal de l'oreille.* (C'eſt le chant, ſelon M. Rameau.) *J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela eſt vrai.) *Que l'on compare le plaiſir qu'on éprouve à celui que cauſe un air, ſoit vocal, ſoit inſtrumental.* J'y conſens. Qu'on me laiſſe choiſir la voix & l'air, ſans me reſtreindre au ſeul mouvement vif & gai, car cela n'eſt pas juſte ; & que M. Rameau vienne de ſon côté avec ſon chœur *l'Amour triomphe* & tout ce terrible appareil d'inſtrumens & de voix, il aura beau ſe choiſir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit & qui ſont plus touchés d'un tambour que du roſſignol, ils ſeront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire ſentir que les ſons les plus capables d'affecter l'ame ne ſont point ceux d'un chœur de Muſique.

L'harmonie eſt une cauſe purement phyſique ; l'impreſſion qu'elle produit reſte dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement paſſager & ſtérile ; ils donneroient plutôt des vapeurs que des paſſions. Le plaiſir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, eſt purement de ſenſation, & tourneroit bientôt à l'ennui, ſi l'on n'avoit ſoin de faire ce chœur très-court, ſur-tout lorſqu'on y met toutes les voix dans leur *Medium*. Mais ſi les voix ſont remiſſes & baſſes, il peut affecter l'ame ſans le ſecours de l'harmonie ; car une voix remiſſe & lente eſt une expreſſion naturelle de triſteſſe ; un chœur à l'uniſſon pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainſi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux ſens une impreſſion agréable, & rien de plus. Mais les accens de la voix paſſent juſqu'à l'ame ; car ils ſont l'expreſſion naturelle des paſſions, & en les peignant, ils les excitent. C'eſt par eux que la Muſique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'eſt

par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les ſentimens. La mélodie eſt dans la Muſique ce qu'eſt le deſſein dans la Peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'eſt par le chant, non par les accords que les ſons ont de l'expreſſion, du feu, de la vie; c'eſt le chant ſeul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la Muſique. En un mot, le ſeul phyſique de l'Art ſe réduit à bien peu de choſe, & l'harmonie ne paſſe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui ſemblent excités par la ſeule harmonie, comme l'ardeur des ſoldats par les inſtrumens militaires, c'eſt que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela; parce qu'il n'eſt queſtion que d'une certaine agitation qui ſe tranſmet de l'oreille au cerveau, & que l'imagination, ébranlée ainſi, fait le reſte. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la meſure, qui eſt une des parties conſtitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-deſſus.

Je ne ſuivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ſes Ouvrages pour illuſtrer ſon principe. J'avoue qu'il ne lui eſt pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la Muſique, & non de ſa Muſique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il ſe donne, je puis n'être pas de ſon avis ſur tel ou tel morceau; & tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne ſont pas d'un grand avantage au progrès de l'Art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit ſa diſſertation dans ces termes: *Ainſi, toute Muſique étant compriſe dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'eſt qu'à cette ſeule harmonie qu'on doit comparer quelque ſcience que ce ſoit*, pag. 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuſe concluſion.

Le ſecond principe avancé par M. Rameau, & duquel il me reſte à parler, eſt que *l'harmonie repréſente le corps ſonore*. Il me reproche de n'avoir pas ajouté

cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il eſt à croire que ſi je l'y euſſe ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raiſon. Ce n'eſt pas ſans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne ſoit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en diſtinguer, en ce que ſi c'eſt une erreur, c'eſt au moins l'erreur d'un grand Muſicien qui s'égare à force de ſcience. Mais ici je ne vois que des mots vides de ſens, & je ne puis pas même ſuppoſer de la bonne foi dans l'Auteur qui les oſe donner au Public, comme un principe de l'Art qu'il profeſſe.

L'harmonie repréſente le corps ſonore! Ce mot de *corps ſonore* a un certain éclat ſcientifique, il annonce un Phyſicien dans celui qui l'emploie; mais en Muſique que ſignifie-t-il? Le Muſicien ne conſidere pas le corps ſonore en lui-même, il ne le conſidere qu'en action. Or, qu'eſt-ce que le corps ſonore en action? c'eſt le ſon: l'harmonie repréſente donc le ſon. Mais l'harmonie accompagne le ſon. Le ſon

n'a donc pas beſoin qu'on le repréſente, puiſqu'il eſt là. Si ce galimathias paroît riſible, ce n'eſt pas ma faute aſſurément.

Mais ce n'eſt peut-être pas le ſon mélodieux que l'harmonie repréſente, c'eſt la collection des ſons harmoniques qui l'accompagnent : mais ces ſons ne ſont que l'harmonie elle-même ; l'harmonie repréſente donc l'harmonie, & l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne repréſente ni le ſon mélodieux, ni ſes harmoniques, que repréſente-t-elle donc? Le ſon fondamental & ſes harmoniques, dans leſquels eſt compris le ſon mélodieux. Le ſon fondamental & ſes harmoniques ſont donc ce que M. Rameau appelle le corps ſonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit repréſenter le corps ſonore, la Baſſe ne doit jamais contenir que des ſons fondamentaux ; car, à chaque renverſement, le corps ſonore ne rend point ſur la Baſſe l'harmonie renverſée du ſon fondamental, mais l'harmonie directe du ſon renverſé qui eſt à la Baſſe, & qui, dans le corps ſonore, devient ainſi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine

de répondre à cette ſeule objection, mais qu'il y réponde clairement, & je lui donne gain de cauſe.

Jamais le ſon fondamental ni ſes harmoniques, pris pour le corps ſonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la diſſonance; je parle dans le ſyſtême de M. Rameau. L'harmonie & l'accompagnement ſont pleins de tout cela, principalement dans ſa pratique: donc l'harmonie & l'accompagnement ne peuvent repréſenter le corps ſonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la maniere de raiſonner de cet Auteur & la mienne; car voici les premieres conſéquences que ſon principe, admis par ſuppoſition, me ſuggere.

Si l'accompagnement repréſente le corps ſonore, il ne doit rendre que les ſons rendus par le corps ſonore. Or, ces ſons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hériſſer l'accompagnement de diſſonances?

Selon M. Rameau, les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, ſe bornent à deux; ſavoir la tierce-majeure & la quinte. Si l'accompagnement repréſente

le corps ſonore, il faut donc le ſimplifier.

L'inſtrument dont on accompagne, eſt un corps ſonore lui-même, dont chaque ſon eſt toujours accompagné de ſes harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement repréſente le corps ſonore, on ne doit frapper que des uniſſons; car les harmoniques des harmoniques ne ſe trouvent point dans le corps ſonore. En vérité, ſi ce principe que je combats m'étoit venu, & que je l'euſſe trouvé ſolide, je m'en ſerois ſervi contre le ſyſtême de M. Rameau, & je l'aurois cru renverſé.

Mais donnons, s'il ſe peut, de la préciſion à ſes idées; nous pourrons mieux en ſentir la juſteſſe ou la fauſſeté.

Pour concevoir ſon principe, il faut entendre que le corps ſonore eſt repréſenté par la Baſſe & ſon accompagnement, de façon que la Baſſe-fondamentale repréſente le ſon générateur, & l'accompagnement ſes productions harmoniques. Or, comme les ſons harmoniques ſont produits par la Baſſe-fondamentale, la Baſſe-fondamentale, à ſon tour, eſt

produite par le concours des ſons harmoniques : ceci n'eſt pas un principe de ſyſtême, c'eſt un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-tems.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions ſont requiſes dans l'accompagnement, pour repréſenter exactement les productions harmoniques du corps ſonore, & fournir par leur concours, la Baſſe-fondamentale qui leur convient.

Il eſt évident que la premiere & la plus eſſentielle de ces conditions eſt de produire, à chaque accord, un ſon fondamental unique ; car, ſi vous produiſez deux ſons fondamentaux, vous repréſentez deux corps ſonores au lieu d'un, & vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été obſervé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, eſt le ſeul qui ne donne qu'un ſon fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a beſoin de démonſtration pour aucun Théoricien, & je me contenterai d'un exemple ſi ſimple, que ſans figure ni note, il puiſſe être entendu des Lecteurs les moins verſés en Muſique, pour-

vu que les termes leur en ſoient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce-majeure produit pour ſon fondamental, l'octave du ſon grave, & que la tierce-mineure produit la dixieme majeure, c'eſt-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour ſon fondamental, & que cette tierce-mineure *mi ſol*, vous donnera encore le même *ut* pour ſon fondamental. Ainſi, tout cet accord entier *ut mi ſol* ne vous donne qu'un ſon fondamental; car la quinte *ut ſol* qui donne l'uniſſon de ſa note grave, peut être cenſée en donner l'octave, ou bien en deſcendant ce *ſol* à ſon octave, l'accord eſt un à la derniere rigueur; car le ſon fondamental de la ſixte-majeure *ſol mi* eſt à la quinte du grave, & le ſon fondamental de la quarte *ſol ut* eſt encore à la quinte du grave. De cette maniere, l'harmonie eſt bien ordonnée & repréſente exactement le corps ſonore: mais au lieu de diviſer harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, & la mineure à l'aigu, tranſpoſons cet ordre en la diviſant arith-

métiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure, *ut mi* bémol *ſol*, & prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord ſemblable *la ut mi.*

Alors on trouve la dixieme *fa* pour ſon fondamental de la tierce-mineure *la ut*, & l'octave *ut* pour ſon fondamental de la tierce-majeure *ut mi.* On ne ſauroit donc frapper cet accord complet, ſans produire à la fois deux ſons fondamentaux. Il y a pis encore, c'eſt qu'aucun de ces deux ſons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord & du mode, il nous faut une troiſieme Baſſe *la* qui donne ce fondement. Alors il eſt manifeſte que l'accompagnement ne peut repréſenter le corps ſonore, qu'en prenant ſeulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour Baſſe engendrée ſous la quinte *la mi*, *fa* ſous la tierce-mineure *la ut*, & *ut* ſous la tierce-majeure *ut mi.* Si-tôt donc que vous ajouterez un troiſieme ſon, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux ſons fondamentaux & par conſéquent la repréſentation du corps ſonore diſparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raiſon de tout accord diſſonant complet, où les ſons fondamentaux ſe multiplient par la compoſition de l'accord, & l'on ne doit pas oublier que tout cela n'eſt déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par ſuppoſition. Si l'accompagnement devoit repréſenter le corps ſonore, combien donc n'y devroit-on pas être circonſpect dans le choix des ſons & des diſſonances, quoique régulieres & bien ſauvées? Voilà la premiere conſéquence qu'il faudroit tirer de ce principe ſuppoſé vrai. La raiſon, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de juſteſſe & de ſenſibilité dans l'organe, tout ſuggéroit cette conſéquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; &, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'Artiſte il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il falloit retrancher quelquefois des ſons dans l'accompagnement, & un bien plus grand encore d'avoir compté la

quinte parmi ces ſons qu'il falloit retrancher dans l'occaſion. *La quinte*, dit-il, *qui eſt l'arc-boutant de l'harmonie, & qu'on doit par conſéquent préférer par-tout où elle doit être employée.* A la bonne heure, qu'on la préfere quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être : au contraire ; c'eſt juſtement parce qu'elle eſt trop harmonieuſe & ſonore qu'il la faut ſouvent retrancher, ſur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne & ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage ſon attention entre les deux ſons qui forment la quinte, ou ne la donne préciſément à celui qui eſt étranger à la mélodie, & qu'on doit le moins écouter. L'ellipſe n'a pas moins d'uſage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de ſe faire entendre ſuffiſamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit voudroit ſonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie inſupportable, & M. Rameau lui-même s'eſt bien gardé d'en uſer ainſi.

Pour revenir au Clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange & barbare accompagnement preſcrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement ſimple & harmonieux des Italiens, & s'il refuſe de juger par la raiſon, qu'il juge au moins par le ſentiment entre eux & lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour repréſenter le corps ſonore, qu'il fallût employer toutes les diſſonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Correlli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans ſon accompagnement? Comment la plume ne lui tomboit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmoniſte de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas ſenti que la confuſion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée eſt la mort de toute expreſſion, & que c'eſt par cette raiſon que toute la Muſique, ſortie de ſon école, n'eſt que du bruit ſans effet? Comment

ne

ne ſe reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hériſſer les Baſſes Françoiſes de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles ſeulement à les voir ? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans ſa Muſique, n'a-t-elle pas déſarmé ſa main paternelle, quand il les gâtoit ſur ſon Clavecin ?

Son ſyſtême ne me paroît gueres mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute ſa génération harmonique ſe borne à des progreſſions d'accords parfaits majeurs ; on n'y comprend plus rien, ſi-tôt qu'il s'agit du mode mineur & de la diſſonance ; & les vertus des nombres de Pythagore ne ſont pas plus ténébreuſes que les propriétés phyſiques qu'il prétend donner à de ſimples rapports.

M. Rameau dit que la réſonnance d'une corde ſonore met en mouvement une autre corde ſonore triple ou quintuple de la premiere, & la fait frémir ſenſiblement dans ſa totalité, quoi qu'elle ne réſonne point. Voilà le fait ſur lequel il établit les calculs qui lui ſervent à la pro-

duction de la diſſonance & du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, ſe diviſant en ſes aliquotes, les faſſe vibrer & réſonner chacune en particulier, de ſorte que les vibrations plus fortes de la corde en produiſent de plus foibles dans ſes parties, ce phénomene ſe conçoit & n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puiſſe émouvoir ſon tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, & conſéquemment plus fortes; (*) qu'une force quelconque en produiſe une autre triple & une autre quintuple d'elle-même, c'eſt ce que l'obſervation dément, & que la raiſon ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau eſt vraie il faut néceſſairement que celle de M. Sauveur ſoit fauſſe. Car, ſi une corde réſonnante fait vibrer ſon triple & ſon quintuple, il s'enſuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvoient exiſter, que ſur la réſonnance d'une partie, la corde entiere ne pouvoit

(*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'eſt, ou plus de matiere à mouvoir dans la corde, ou ſon plus grand écart de la ligne de repos.

frémir, que les papiers blancs & rouges devoient également tomber, & qu'il faut rejetter ſur ce fait, le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'eſt qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas. Voici certainement une nouvelle phyſique. Ce ne ſont donc plus les vibrations du corps ſonore qui produiſent le ſon, & nous n'avons qu'à chercher une autre cauſe.

Au reſte, je n'accuſe point ici M. Rameau de mauvaiſe foi; je conjecture même comment il a pu ſe tromper. Premiérement, dans une expérience fine & délicate, un homme à ſyſtême voit ſouvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde ſe diviſant en parties égales entr'elles & à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ſes parties, & l'on a pris cela pour le frémiſſement de la corde entiere: on n'a point entendu de ſon; cela eſt encore fort naturel. Au lieu du ſon de la corde entiere qu'on attendoit, on n'a eu que l'uniſſon de la plus petite partie, & on ne l'a pas diſtingué. Le

fait important, dont il falloit s'aſſurer & dont dépendoit tout le reſte, étoit qu'il n'exiſtoit point de nœuds immobiles; & que, tandis qu'on n'entendoit que le ſon d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité; ce qui eſt faux.

Quand cette expérience ſeroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne ſeroient pas plus réelles: car l'harmonie ne conſiſte pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des ſons qui en réſultent; & ſi ces ſons ſont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une exiſtence qu'ils n'ont pas?

Il eſt tems de m'arrêter. Voilà juſqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la ſcience harmonique. Le reſte n'intéreſſe ni les Lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juſte défenſe, j'avois à combattre deux principes de cet Auteur, dont l'un a produit toute la mauvaiſe Muſique dont ſon école inonde le Public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par ſa méthode. J'avois à montrer que ſon

ſyſtême harmonique eſt inſuffiſant, mal prouvé, fondé ſur une fauſſe expérience. J'ai cru ces recherches intéreſſantes. J'ai dit mes raiſons, M. Rameau a dit ou dira les ſiennes; le Public nous jugera. Si je finis ſi-tôt cet écrit, ce n'eſt pas que la matiere me manque; mais j'en ai dit aſſez pour l'utilité de l'Art & pour l'honneur de la vérité; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en Artiſte, je me fais un devoir de lui répondre, & diſcute avec lui volontiers les points conteſtés. Si-tôt que l'homme ſe montre & m'attaque perſonnellement, je n'ai plus rien à lui dire; & ne vois en lui que le Muſicien.

LETTRE
A M. BURNEY
SUR
LA MUSIQUE,

Avec Fragmens d'Obſervations ſur l'Alceſte Italien de M. le Chevalier Gluck.

AVERTISSEMENT
DES ÉDITEURS.

Les Pieces ſuivantes ne ſont que des Fragmens d'un Ouvrage que M. Rouſſeau n'acheva point. Il donna ſon Manuſcrit, preſque indéchiffrable, à M. Prévoſt de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la Copie qu'il en fit lui-même ſous les yeux de M. Rouſſeau, qui la corrigea de ſa main, & diſtribua ces Fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévoſt, connu du Public par une excellente Traduction de l'Oreſte d'Euripide, a ſuppléé, dans les Obſervations ſur l'Alceſte, quelques paſſages dont le ſens étoit reſté ſuſpendu, & qui ne ſembloit point ſe lier avec le reſte du Diſcours; nous avons fait écrire ces paſſages en Italiques, ſans cette précaution, il auroit été difficile de les diſtinguer du texte de M. Rouſſeau.

LETTRE
DE
J. J. ROUSSEAU
A. M. LE DOCTEUR
BURNEY,

Auteur de l'Hiſtoire générale de la Muſique.

VOUS m'avez fait ſucceſſivement, Monſieur, pluſieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun deſquels méritoit bien un remercîment exprès. La preſque abſolue impoſſibilité d'écrire m'a juſqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre hiſtoire générale de la Muſique, en ranimant en moi un reſte de zele pour un Art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de tems, de voyages & de dépenſes, m'excite à vous en marquer ma reconnoiſſance en m'entretenant quelque

tems avec vous du ſujet favori de vos recherches, qui doit immortaliſer votre nom chez les vrais amateurs de ce bel Art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loiſir, tandis qu'il me reſtoit quelques idées encore fraîches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des inſtructions, dont le Public pourra profiter, mais qui ſeront perdues pour moi, déſormais privé de mémoire & hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins conſigner ici ſommairement quelques-uns des points ſur leſquels j'aurois deſiré vous conſulter, afin que les Artiſtes ne ſoient pas privés des éclairciſſemens qu'ils leur vaudront de votre part, & laiſſant bavarder ſur la Muſique en belles phraſes, ceux qui, ſans en ſavoir faire, ne laiſſent pas d'étonner le Public de leurs ſavantes ſpéculations; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une priſe ſi commode aux oracles des beaux eſprits, mais dont l'étude eſt ſeule utile aux véritables progrès de l'Art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé,

Monſieur, pour n'avoir pas ſouvent remarqué combien notre maniere d'écrire la Muſique eſt confuſe, embrouillée, & ſouvent équivoque; ce qui eſt une des cauſes qui rendent ſon étude ſi longue & ſi difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une maniere de l'écrire par chiffres, moins volumineuſe, plus ſimple, &, ſelon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'Académie des Sciences, & je le propoſai l'année ſuivante au Public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre & ſimplifié l'expreſſion des ſignes. Comme il n'y a dans l'échelle que ſept notes diatoniques, je n'ai non plus que ſept caracteres pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en ſont que les repliques, s'y préſentent à leur degré, mais toujours ſous le ſigne primitif; les intervalles majeurs, mineurs, ſuperflus & diminués ne s'y confondent jamais de poſition, comme dans la Muſique ordinaire, mais chacun a ſon caractere inhérent &

propre qui, ſans égard à la poſition ni à la clef, ſe préſente au premier coup-d'œil; je proſcris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièſe à la clef; enfin, les accords, l'harmonie & l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laiſſe rien échapper à l'œil; de ſorte que la ſucceſſion en eſt auſſi claire aux regards du Lecteur, que dans l'eſprit du Compoſiteur même.

Mais la partie la plus neuve & la plus utile de ce ſyſtême, & celle cependant qu'on a le moins remarquée, eſt celle qui ſe rapporte aux valeurs des notes & à l'expreſſion de la durée & des quantités dans le tems. C'eſt la grande ſimplicité de cette partie qui l'a empêché de faire ſenſation. Je n'ai point de figures particulieres pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, &c. tout cela, ramené par la poſition ſeule à des aliquotes égales, préſente à l'œil les diviſions de la meſure & des tems, ſans preſque avoir beſoin, pour cela, de ſignes propres. Le zéro ſeul ſuffit pour exprimer un ſilence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous

les prolongemens poſſibles d'un ſilence ou d'un ſon. Il peut repréſenter toutes ſortes de valeurs ; ainſi, les pauſes, demi-pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs, quarts-de-ſoupirs, &c. ſont proſcrits ainſi que les diverſes figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire ; elle repréſente les valeurs par des figures, & les intervalles par des poſitions ; moi, j'exprime les valeurs par la poſition ſeule, & les intervalles par des chiffres, &c.

Cette maniere de noter n'a point été adoptée, comment auroit-elle pu l'être ? elle étoit nouvelle & c'étoit moi qui la propoſois ? Mais ſes défauts, que j'ai remarqué le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages ſur l'autre, ſur-tout pour la pratique de la compoſition, pour enſeigner la Muſique à ceux qui ne la ſavent pas, & pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend & qu'on peut deſirer de retenir. Je l'ai donc conſervée pour mon uſage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, & je l'emploie ſur-tout à noter la Baſſe ſous un chant quelconque, parce que cette Baſſe, écrite ainſi par une li-

gne de chiffres, m'épargne une portée, double mon eſpace, & fait que je ſuis obligé de tourner la moitié moins ſouvent.

2°. En perfectionnant cette maniere de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, & dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raiſon, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes eſt la plus ancienne, & elle eſt reſtée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la ſuivirent d'abord ; enſuite ils imaginerent d'écrire les lignes en ſillons, c'eſt-à-dire, alternativement de droite à gauche, & de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire & d'écrire, dans les deux ſens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, & ils écrivirent, comme nous faiſons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le ſaut que l'œil eſt forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la ſuivante, & du bas de chaque page

au haut de celle qui ſuit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend inſenſible dans la lecture, ſe fait mieux ſentir en liſant la Muſique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand ſaut à faire, & où la rapidité de ce ſaut fatigue à la longue, ſur-tout dans les mouvemens vîtes; en ſorte qu'il arrive quelquefois dans un Concerto, que le Symphoniſte ſe trompe de portée, & que l'exécution eſt arrêtée.

J'ai penſé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient & rendre la Muſique plus commode, & moins fatigante à lire, en renouvellant pour elle la méthode d'écrire par ſillons, pratiquée par les anciens Grecs, & cela d'autant plus heureuſement que cette méthode n'a pas pour la Muſique, lamême difficulté que pour l'écriture; car la note eſt également facile à lire dans les deux ſens, & l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le Plain-chant des Juifs, comme vous l'avez noté; que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'eſt un fait d'expérience que chacun peut vérifier ſur le champ, que qui chante à livre

ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche ſans s'y être aucunement préparé. Ainſi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'aſſurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections & lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette maniere beaucoup de Muſique tant vocale qu'inſtrumentale, tant en parties ſéparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette conſtante regle, de diſpoſer tellement la ſucceſſion des lignes & des pages, que l'œil n'eût jamais de ſaut à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page ſuivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente, ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette maniere d'écrire la Muſique, il ſuffit d'exécuter une Sonate notée de cette façon pour les ſentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une ſeule, & ſeulement pour la Muſique vocale ;

c'eſt

c'eſt la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes, & j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire & écrire de cette façon, comme font les Imprimeurs, habitude qui ſe contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obſtacle pour les parties de chant, les avantages reſteroient toujours tous entiers ſans aucun inconvénient pour les parties inſtrumentales & pour toute eſpece de ſymphonies; & certainement dans l'exécution d'une Sonate ou d'un Concerto, ces avantages ſauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans & ſur-tout à l'inſtrument principal.

3o. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ſes avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin ſur-tout d'épargner de la place & d'avoir à tourner moins ſouvent. Pour cela je note en Muſique ordinaire, mais à la Grecque, c'eſt-à-dire, en ſillons les parties chantantes & obligées, & quant à la Baſſe qui

procede ordinairement par notes plus ſimples & moins figurées, je la note de même en ſillons, mais par chiffres dans les entrelignes qui ſéparent les portées. De cette maniere chaque accolade a une portée de moins, qui eſt celle de la Baſſe, & comme cette Baſſe eſt écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-deſſus du chant, au lieu de les mettre au-deſſous, ce qui eſt indifférent en ſoi, & empêche que les chiffres de la Baſſe ne ſe confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette maniere de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'hiſtoire de la Muſique ancienne, je vous aurois propoſé, Monſieur, d'y diſcuter quelques points concernant la Muſique des Grecs, deſquels l'éclairciſſement me paroît devoir jetter de grandes lumieres ſur la nature de cette Muſique, tant jugée & ſi peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de queſtion chez nos érudits, parce qu'ils ne ſe ſont pas même aviſés d'y penſer.

Je ne renouvelle point, parmi ces queſtions, celle qui regarde notre harmonie, demandant ſi elle a été connue & pratiquée des Grecs, parce que cette queſtion me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'Art: & de ce qui nous reſte, ſur cette matiere, dans les Auteurs Grecs, il faut laiſſer chamailler là-deſſus les érudits, & ſe contenter de rire. Vous avez mis, ſous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne Baſſe. Mais je ſuis très-ſûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Baſſe n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oſerois demander, 1°. ſi la Poéſie Grecque étoit ſuſceptible d'être chantée de pluſieurs manieres, s'il étoit poſſible de faire pluſieurs airs différens ſur les mêmes paroles, & s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué? 2°. Quelle étoit la diſtinction caractériſtique de la Poéſie lyrique ou accompagnée, d'avec la Poéſie purement oratoire? Cette diſtinction ne conſiſtoit-elle que dans le metre & dans le ſtyle, ou conſiſtoit-elle auſſi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien

de chanté dans la Poéſie qui n'étoit pas lyrique, & y avoit-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé ſans aucune mélodie ? Qu'eſt-ce que c'étoit proprement que la Muſique inſtrumentale des Grecs ? avoient-ils des ſymphonies proprement dites, compoſées ſans aucunes paroles ? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je ſais cela ; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles ſur tous ces airs, & y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être ? Vous ſentez que cette queſtion ſeroit bien ridicule, ſi celui qui la fait, croyoit qu'ils euſſent des accompagnemens ſemblables aux nôtres, qui euſſent fait des parties différentes de la vocale ; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la Muſique purement inſtrumentale. Il eſt vrai que leur note étoit différente pour les inſtrumens & pour les voix, mais cela n'empêchoit pas, ſelon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore ſi ces queſtions ſont ſuperficielles ; mais je ſais qu'elles ne ſont pas

oiſeuſes. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres queſtions intéreſſantes. Comme de ſavoir s'il n'y a qu'une Muſique, comme le prononcent magiſtralement nos docteurs, ou ſi peut-être, comme moi & quelques autres eſprits vulgaires, avons oſé le penſer, il y a eſſentiellement & néceſſairement une Muſique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent & ne pouvant avoir de Muſique à elles, ſe ſervent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cauſe de cela, que ces Muſiques étrangeres qu'elles uſurpent au préjudice de nos oreilles, ne ſont à perſonne ou ſont à tous : comme encore à l'éclairciſſement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, ſuivi trop exactement par Pergoleſe & par Léo, pour n'avoir pas été connu d'eux ; ſuivi très-ſouvent encore, mais par inſtinct & ſans le connoître, par les Compoſiteurs Italiens modernes ; ſuivi très-rarement par hazard, par quelques Compoſiteurs Allemands, mais ni connu par aucun Compoſiteur François, ni ſuivi jamais dans aucune autre Muſique Françoiſe que

le ſeul Devin du Village, & propoſé par l'Auteur de la Lettre ſur la Muſique Françoiſe, & du Dictionnaire de Muſique, ſans avoir été, ni compris, ni ſuivi, ni peut-être lu par perſonne; principe dont la Muſique moderne s'écarte journellement de plus en plus, juſqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la ſouffrir, les Auteurs ſoient ramenés de force à ce principe ſi dédaigné, & à la marche de la nature.

Ceci, Monſieur, me meneroit à des diſcuſſions techniques qui vous ennuyeroient peut-être par leur inutilité, & infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit ſe trouver par hazard, dans mes vieilles rêveries Muſicales, quelques bonnes idées, je m'étois propoſé d'en jetter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire ſur ſon Opéra Italien d'Alceſte, & j'avois commencé cette beſogne quand il me retira ſon Opéra, ſans me demander mes remarques qui n'étoient que commencées, & dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé

de tranſcrire ici ce fragment dans cette occaſion, & de vous l'envoyer, afin que ſi vous avez la fantaiſie d'y jetter les yeux, mes informes idées ſur la Muſique lyrique, puiſſent vous en ſuggérer de meilleures, dont le Public profitera dans votre hiſtoire de la Muſique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ſes membres épars la liaiſon néceſſaire, parce que je n'ai plus l'Opéra ſur lequel il a été fait. Ainſi je me borne à tranſcrire ici ce qui eſt fait. Comme l'Opéra d'Alceſte a été imprimé à Vienne, je ſuppoſe qu'il peut aiſément paſſer ſous vos yeux, & au pis aller, il peut ſe trouver par-ci, par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre ſans exemple & ſans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'eſt qu'ils ont été preſque tous confirmés depuis lors par le Public, dans l'Alceſte François que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, & où il a, avec raiſon, employé tant qu'il a pu, la même Muſique de ſon Alceſte Italien.

FRAGMENS D'OBSERVATIONS

Sur l'Alceſte Italien de M. le Chevalier Gluck.

L'Examen de l'Opéra d'Alceſte de M. Gluck, eſt trop au-deſſus de mes forces, ſur-tout dans l'état de dépériſſement où ſont, depuis pluſieurs années, mes idées, ma mémoire & toutes mes facultés, pour que j'euſſe eu la préſomption d'en faire de moi-même la pénible entrepriſe, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a ſi fort preſſé, que je n'ai pu lui refuſer cette complaiſance, quoi qu'auſſi fatigante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne ſuis plus capable de donner l'attention néceſſaire à un Ouvrage auſſi travaillé. Toutes mes obſervations peuvent être fauſſes & mal fondées; &, loin de les lui donner pour des regles, je les ſoumets à ſon jugement, ſans vouloir, en aucune façon, les défendre: mais quand je me ſerois trompé

dans toutes, ce qui reſtera toujours réel & vrai, c'eſt le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ſes deſirs, & de mon eſtime pour ſes Ouvrages.

En conſidérant d'abord la marche totale de cette piece, j'y trouve une eſpece de contre-ſens général, en ce que le premier acte eſt le plus fort de Muſique & le dernier le plus foible, ce qui eſt directement contraire à la bonne gradation du Drame, où l'intérêt doit toujours aller en ſe renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte ſeroit hors de place dans les ſuivans, mais les forces de la Muſique ne ſont pas excluſivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les ſentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt eſt plus vif, la Muſique doit être plus animée, & ſes reſſources ne ſont pas moindres dans les expreſſions brillantes & vives, que dans les gémiſſemens & les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du Poëte que du Muſicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait diſculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'Opéra, où les paſſions ſoient moins variées que dans l'Alceſte ; tout y roule preſque ſur deux ſeuls ſentimens, l'affliction & l'effroi ; & ces deux ſentimens toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au Muſicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les ſituations, & dans les expreſſions, plus leur paſſage doit être prompt & rapide, ſans quoi la force de l'émotion ſe ralentit dans les Auditeurs, & quand la meſure eſt paſſée, l'Acteur a beau continuer de ſe démener, le ſpectateur s'attiédit, ſe glace, & finit par s'impatienter.

Il réſulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la piece, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement qui, n'en déplaiſe à Euripide lui-même, eſt froid, plat & preſque riſible à force de ſimplicité.

Si l'Auteur du Drame a cru ſauver ce défaut par la petite fête qu'il a miſe au ſecond acte, il s'eſt trompé. Cette fête, mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la repréſentation, parce qu'elle

eſt contraire à toute vraiſemblance & à toute bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la Reine, dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le Roi s'aviſe à la fin d'y penſer (*).

J'oſerai dire que cet Auteur, trop plein de ſon Euripide, n'a pas tiré de ſon ſujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour ſoutenir l'intérêt, varier la ſcene & donner au Muſicien de l'étoffe pour de nouveaux caracteres de Muſique. Il falloit faire mourir Alceſte au ſecond acte & employer tout le troiſieme à préparer, par un nouvel intérêt ſa réſurrection; ce qui pouvoit amener un coup de théâtre auſſi admirable & frappant que ce froid retour eſt inſipide. Mais, ſans m'arrêter à ce que l'Auteur du Drame auroit dû faire, je reviens ici à la Muſique.

Son Auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de paſſion, & à

(*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante & déchirante par ſa gaîté même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte François.

prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui ſe préſentoit pour cela? C'étoit de ſuppléer à ce que n'avoit pas fait l'Auteur du Drame, en graduant tellement ſa marche, que la Muſique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui tranſportât l'Auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jetter l'oreille & le cœur dans l'épuiſement.

C'eſt ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puiſque ſon premier acte, auſſi fort de Muſique que le ſecond, l'eſt beaucoup plus que le troiſieme, qu'ainſi la véhémence ne va point en croiſſant; &, dès les deux premieres ſcenes du ſecond acte, l'Auteur ayant épuiſé toutes les forces de ſon Art, ne peut plus dans la ſuite, que ſoutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection ſe préſente ici d'elle-même. C'étoit à l'Auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur & l'intérêt : celui de la Muſique n'a pu

rendre les affections de ſes perſonnages, que dans le même ordre & au même degré que le Drame les lui préſentoit. Il eût fait des contre-ſens, s'il eût donné à ſes expreſſions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponſe. M. Gluck ſentira bientôt qu'entre tous les Muſiciens de l'Europe, elle n'eſt faite que pour lui ſeul.

Trois choſes concourent à produire les grands effets de la Muſique Dramatique ; ſavoir, l'accent, l'harmonie & le rhythme. L'accent eſt déterminé par le Poëte, & le Muſicien ne peut gueres, ſans faire des contre-ſens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juſte expreſſion des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne ſont pas de même inhérentes à la langue, il peut, juſqu'à certain point, les combiner à ſon gré, pour modifier & graduer l'intérêt, ſelon qu'il convient à la marche qu'il s'eſt preſcrite. . . . .
. . . .

J'oſerai même dire que le plaiſir de l'oreille doit quelquefois l'emporter ſur

la vérité de l'expreſſion ; car la Muſique ne ſauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, & s'il n'étoit queſtion que de rendre l'accent de la paſſion, l'art de la déclamation ſuffiroit ſeul, & la Muſique, devenue inutile, ſeroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le Compoſiteur, trop plein de ſon expreſſion, doit éviter ſoigneuſement. Il y a, dans tous les bons Opéra, & ſurtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la Muſique, & qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de ſon ſecours, quelque bien déclamés qu'ils puſſent être. : : : : : : : : : : :

: : : : : : : : : : : : : : : :

Il ſuit de-là que, ſans altérer la vérité de l'expreſſion, le Muſicien qui module long-tems dans les mêmes tons, & n'en change que rarement, eſt maître d'en varier les nuances par la combinaiſon des deux parties acceſſoires qu'il y fait concourir ; ſavoir, l'harmonie & le rhythme. Parlons d'abord de la premiere. J'en diſtingue de trois eſpeces. L'harmonie diatonique, la plus ſimple des trois, & peut-

être la ſeule naturelle. L'harmonie chromatique ; qui conſiſte en de continuels changemens de ton, par des ſucceſſions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui conſiſte en des entrelacemens d'accords ſuperflus & diminués, à la faveur deſquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entr'eux ; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, & l'ame d'idées rapides & vives ; capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'eſt nulle part déplacée, elle eſt propre à tous les caracteres, à l'aide du rhythme & de la mélodie, elle peut ſuffire à toutes les expreſſions ; elle eſt néceſſaire aux deux autres harmonies, & toute Muſique où elle n'entreroit point, ne pourroit jamais être qu'une Muſique déteſtable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique ; mais elle peut fort bien s'en paſſer & rendre, quoiqu'à ſon défaut, peut-être plus foiblement les expreſſions les plus pathétiques. Ainſi, par la ſucceſſion ménagée de ces trois harmonies, le Muſicien peut graduer & renforcer les ſentimens de

même genre que le Poëte a ſoutenus trop long-tems au même degré d'énergie.

Il a pour cela, une ſeconde reſſource dans la mélodie, & ſur-tout dans ſa cadence diverſement ſcandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîteſſe & de lenteur, les meſures contraſtées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur & de rapidité; tout cela peut de même ſe graduer pour ſoutenir & ranimer l'intérêt & l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit & d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les ſilences de l'Orcheſtre, dont le perpétuel fracas ſeroit accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en puſſent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi conſiſte la plus grande force de la Muſique, il demande un grand art pour être heureuſement traité dans la vocale. J'ai dit & je le crois, que les Tragédies Grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuſe & muſicale, avoit par elle-même un accent mélodieux, il ne falloit qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation Muſicale; ainſi, non-ſeulement les Tragédies mais toutes

les Poéſies étoient néceſſairement chantées ; les Poëtes diſoient avec raiſon, *je chante*, au commencement de leurs Poëmes ; formules que les nôtres ont très-ridiculement conſervées : mais nos langues modernes, production des Peuples Barbares, n'étant point naturellement muſicales, pas même l'Italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la Muſique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union ſupportable, & pour la rendre aſſez naturelle dans la Muſique imitative, pour faire illuſion au théâtre ; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à perſuader à l'Auditeur, que le chant qu'il entend n'eſt que de la parole ; & ſi l'on y pouvoit parvenir, ce ne ſeroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puiſſances de la Muſique, qui eſt le rhythme muſical, bien différent pour nous du rhythme poétique, & qui ne peut même s'aſſocier avec lui que très-rarement & très-imparfaitement.

C'eſt un grand & beau problême à réſoudre, de déterminer juſqu'à quel point on peut faire chanter la langue & parler

la Muſique. C'eſt d'une bonne ſolution de ce problême que dépend toute la théorie de la Muſique Dramatique. L'inſtinct ſeul a conduit, ſur ce point, les Italiens dans la pratique, auſſi bien qu'il étoit poſſible, & les défauts énormes de leurs Opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de Muſique, mais d'une mauvaiſe application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a ſans doute une grande force, mais c'eſt ſeulement dans la déclamation; cette force eſt indépendante de toute Muſique; & avec cet accent ſeul, on peut faire entendre une bonne Tragédie, mais non pas un bon Opéra. Si-tôt que la Muſique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ſes charmes pour ſubjuguer le cœur par l'oreille; ſi elle n'y déploye toutes ſes beautés, elle y ſera importune, comme ſi l'on faiſoit accompagner un Orateur par des inſtrumens; mais en y mêlant ſes richeſſes, il faut pourtant que ce ſoit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuiſement où jetteroit bientôt nos organes, une longue action toute en Muſique.

De ces principes il ſuit qu'il faut varier dans un Drame, l'application de la Muſique, tantôt en laiſſant dominer l'accent de la langue & le rhythme poétique, & tantôt en faiſant dominer la Muſique à ſon tour, & prodiguant toutes les richeſſes de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme muſical, pour frapper l'oreille & toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puiſſe réſiſter. Voilà les raiſons de la diviſion d'un Opéra, en récitatif ſimple, récitatif obligé & airs.

Quand le diſcours, rapide dans ſa marche, doit être ſimplement débité, c'eſt le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation, & quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles muſicaux; en s'attachant fidélement à la proſodie, au rhythme poétique & aux inflexions paſſionnées qu'exige le ſens du diſcours. Voilà le récitatif ſimple, & ce récitatif doit être auſſi près de la ſimple parole qu'il eſt poſſible; il ne doit tenir à la Muſique que parce que la Muſique eſt la langue

de l'Opéra, & que parler & chanter alternativement, comme on fait ici dans les Opéra comiques, c'eſt s'énoncer ſucceſſivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant & ridicule le paſſage de l'une à l'autre, & qu'il eſt ſouverainement abſurde qu'au moment où l'on ſe paſſionne, on change de voix pour dire une chanſon. L'accompagnement de la Baſſe eſt néceſſaire dans le récitatif ſimple, non-ſeulement pour ſoutenir & guider l'acteur, mais auſſi pour déterminer l'eſpece des intervalles, & marquer avec préciſion les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif : mais loin qu'il ſoit néceſſaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contraire qu'il ne le fît point remarquer, & qu'il produisît ſon effet ſans qu'on y fît aucune attention. Ainſi je crois que les autres inſtrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne ſeroit que pour laiſſer repoſer, tant les oreilles des auditeurs que l'Orcheſtre qu'on doit tout-à-fait oublier, & dont les rentrées bien ménagées font par-là un plus grand effet ; au lieu

que quand la ſymphonie regne tout le long de la piece, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuye ſur les théâtres d'Italie, non-ſeulement parce qu'il eſt trop long, mais parce qu'il eſt mal chanté & plus mal placé. Des ſcenes vives, intéreſſantes, comme doivent toujours être celles d'un Opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, & ſoutenües d'un jeu naturel & animé, ne peuvent manquer d'émouvoir & de plaire à la faveur de l'illuſion; mais débitées froidement & platement par des caſtrates; comme des leçons d'écolier, elles ennuyeront ſans doute, & ſur-tout quand elles ſeront trop longues, mais ce ne ſera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant & plus paſſionné, prend un caractere plus touchant, on peut y placer avec ſuccès un ſimple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceür à l'expreſſion. C'eſt le ſimple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares & bien choiſis, contraſte

avec la ſéchereſſe du récitatif nud & produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la paſſion fait entre-couper la parole par des propos commencés & interrompus, tant à cauſe de la force des ſentimens qui ne trouvent point de termes ſuffiſans pour s'exprimer, qu'à cauſe de leur impétuoſité qui les fait ſuccéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité ſans ſuite & ſans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole & de la ſymphonie peut ſeul exprimer une pareille ſituation. L'acteur livré tout entier à ſa paſſion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, & le rhythme muſical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expreſſion en s'y mêlant; cependant ce rhythme & cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, & par elle une grande force ſur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces eſpeces de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent poſſible & convenable à ce qu'elle expri-

me, & jetter dans des ritournelles de ſymphonie toute la mélodie, toute la cadence & le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le ſilence de l'acteur dit alors plus que ſes paroles, & ces réticences bien placées, bien ménagées & remplies d'un côté par la voix de l'Orcheſtre & d'un autre par le jeu muet d'un Acteur qui ſent & ce qu'il dit & ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet ſupérieur à celui même de la déclamation & l'on ne peut les ôter ſans lui ôter la plus grande partie de ſa force. Il n'y a point de bon Acteur qui dans ces momens violens ne faſſe de longues pauſes, & ces pauſes remplies d'une expreſſion analogue par une ritournelle mélodieuſe & bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéreſſantes que lorſqu'il y regne un ſilence abſolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé & bien traité.

Perſuadé que la langue Françoiſe deſtituée de tout accent n'eſt nullement propre à la Muſique, & principalement au

récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, *dans lequel les paroles & la Muſique, au lieu de marcher enſemble, ſe font entendre ſucceſſivement, & où la phraſe parlée eſt en quelque ſorte annoncée & préparée par la phraſe muſicale. La ſcene de Pygmalion eſt un exemple de ce genre de compoſition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de ſoulager l'Acteur par de fréquens repos, & d'offrir au Spectateur François l'eſpece de mélodrame le plus convenable à ſa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art muſical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'appercevront toujours déſagréablement du contraſte qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orcheſtre qui l'accompagne; mais un Acteur ſenſible & intelligent, en rapprochant le ton de ſa voix & l'accent de ſa déclamation de ce qu'exprime le trait muſical, mêle ces couleurs étrangeres avec tant d'art, que le ſpectateur n'en peut diſcerner les nuances. Ainſi cette eſpece d'ouvrage pourroit conſtituer un genre moyen entre la ſimple déclamation & le véritable mélodrame, dont*

il n'atteindra jamais la beauté. Au reſte, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne ſont pas inſurmontables; l'Auteur du Dictionnaire de Muſique (*) *a invité les Compoſiteurs François à faire de nouveaux eſſais, & à introduire dans leurs Opéra, le récitatif obligé qui, lorſqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé, qu'eſt-ce qui fait ſon énergie? L'accent oratoire & pathétique de l'acteur produiroit-il ſeul autant d'effet? Non, ſans doute. Mais les traits alternatifs de ſymphonie, réveillant & ſoutenant le ſentiment de la meſure que le ſeul récitatif laiſſeroit éteindre, joignent à l'expreſſion purement déclamatoire toute celle du rhythme muſical qui la renforce. Je diſtingue ici le rhythme & la meſure, parce que ce ſont en effet deux choſes très-différentes. La meſure n'eſt qu'un retour périodique de tems égaux, le rhythme eſt la combinaiſon des valeurs ou quantités qui rempliſſent les mêmes

(*) Dict. de Muſiq. art. *Récitatif obligé.*

tems, appropriée aux expreſſions qu'on veut rendre, & aux paſſions qu'on veut exciter. Il peut y avoir meſure ſans rhythme, mais il n'y a point de rhythme ſans meſure.... *C'eſt en approfondiſſant cette partie de ſon art, que le Compoſiteur donne l'eſſor à ſon génie, toute la ſcience des accords ne peut ſuffire à ſes beſoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les Muſiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille & n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec ſuccès dans la Muſique imitative, ce n'eſt jamais qu'en repréſentant, déterminant & renforçant les accens mélodieux qui, par eux-mêmes, ne ſont pas toujours aſſez déterminés ſans le ſecours de l'accompagnement. Des intervalles abſolus n'ont aucun caractere par eux-mêmes; une ſeconde ſuperflue & une tierce-mineure, une ſeptieme mineure & une ſixte ſuperflue, une fauſſe quinte & un triton, ſont le même intervalle, & ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation, & c'eſt à l'accompagne-

ment de leur fixer cette place, qui reſteroit ſouvent équivoque par le ſeul chant. Voilà quel eſt l'uſage & l'effet de l'harmonie dans la Muſique imitative & théâtrale. C'eſt par les accens de la mélodie, c'eſt par la cadence du rhythme que la Muſique, imitant les inflexions que donnent les paſſions à la voix humaine, peut pénétrer juſqu'au cœur & l'émouvoir par des ſentimens; au lieu que la ſeule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaiſir de ſenſation. De ſimples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'imitent rien, ſi le deſſin ne vient animer les couleurs, & ſi la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le deſſin par lui-même peut, ſans coloris, nous repréſenter des objets attendriſſans, & la mélodie imitative peut de même nous émouvoir ſeule, ſans le ſecours des accords. . . . .

. . . .

Voilà ce qui rend toute la Muſique

Françoiſe ſi languiſſante & ſi fade; parce que dans leurs froides ſcenes, pleins de leurs ſots préjugés & de leur ſcience, qui, dans le fond, n'eſt qu'une ignorance véritable, puiſqu'ils ne ſavent pas en quoi conſiſtent les plus grandes beautés de leur Art, les Compoſiteurs François ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'eſt que dans le rhythme. M. Gluck ſait mieux que moi que le rhythme ſans harmonie, agit bien plus puiſſamment ſur l'ame, que l'harmonie ſans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laiſſe pas de produire de ſi grandes émotions, parce qu'il ſent & qu'il emploie, avec un art profond, tous les preſtiges de la meſure & de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop ſe prévenir pour la déclamation, & à penſer toujours qu'un des défauts de la Muſique purement déclamatoire, eſt de perdre une partie des reſſources du rhythme, dont la plus grande force eſt dans les airs. . . . .

. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de

la tâche que je me ſuis impoſée ; une obſervation générale ſur la marche de l'Opéra d'Alceſte, m'a conduit à traiter cette queſtion vraiment intéreſſante : quelle eſt la liberté qu'on doit accorder au Muſicien qui travaille ſur un Poëme, dont il n'eſt pas l'Auteur? J'ai diſtingué les trois parties de la Muſique imitative, & en convenant que l'accent eſt déterminé par le Poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, & ſur-tout le rhythme offroient au Muſicien des reſſources dont il devoit profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'eſt une grande fatigue pour moi de ſuivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceſte l'eſt beaucoup, & de plus très-embrouillée, pleine de fauſſes clefs, de fauſſes notes, de parties entaſſées confuſément. . . . .

. . . .

En examinant le Drame d'Alceſte, & la maniere dont M. Gluck s'eſt cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la repréſentation ſupportable. Non que ce Drame, écrit ſur le plan des Tragédies Grecques, ne brille de ſolides beautés, non que la

Muſique n'en ſoit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une ſi grande uniformité de caracteres & d'expreſſion, pour prévenir l'accablement & l'ennui, & ſoutenir juſqu'au bout l'intérêt & l'attention. . . . .

. . . .

L'ouverture d'un ſeul morceau d'une belle & ſimple ordonnance y eſt bien & réguliérement deſſinée; l'Auteur a eu l'intention d'y préparer les ſpectateurs à la triſteſſe, où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte & dans tout le cours de la Piece. Et pour cela, il a modulé ſon ouverture preſque toute entiere, en mode mineur, & même avec affectation, puiſqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui eſt aſſez long, que la premiere accolade de la page 4, & la premiere accolade relative de la page 9 qui ſoient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les diſſonances ſuperflues & diminuées, & des ſons ſoutenus & forcés dans le haut, pour exprimer les gémiſſemens & les plaintes; tout cela eſt bon & bien entendu en ſoi, puiſque l'ouverture ne doit être employée qu'à diſpoſer le cœur du ſpectateur au

genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir ; mais il en réſulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu ſonore pour une ouverture deſtinée à éveiller le ſpectateur, en rempliſſant ſon oreille & le préparant à l'attention ; l'autre, d'anticiper ſur ce même genre d'harmonie qu'on ſera forcé d'employer ſi long-tems, & qu'il faut par conſéquent ménager très-ſobrement pour prévenir la ſatiété ; & le troiſieme, d'anticiper auſſi ſur l'ordre des tems, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'eſt pas encore ſur la ſcene, & qu'y va ſeulement faire naître l'annonce du Héraut public, & je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui eſt à venir comme déjà paſſé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de compoſer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent ; mais tous deux traités dans une harmonie ſonore & conſonnante ; le premier, portant dans les cœurs le ſentiment d'une douce & tendre gaîté, eût repréſenté la félicité du regne d'Admete & les charmes de l'union conjugale ; le ſecond, dans une meſure plus coupée &

par des mouvemens plus vifs & un phraſé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du Peuple ſur la maladie d'Admete, & eût ſervi d'introduction très-naturelle au début de la piece & à l'annonce du Crieur....

Page 12. Après les deux mots qui ſuivent ces mots *Udite*, je ferois ceſſer l'accompagnement juſqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le ſilence du peuple écoutant le Crieur, & les Spectateurs curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas beſoin de cet accompagnement; la Baſſe ſuffit toute ſeule, & l'entrée du chœur qui ſuit en feroit plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits ſolos d'Evandre & d'Iſmene, me paroît un très-beau début & d'un bon caractere. La ritournelle de quatre meſures qui s'y reprend pluſieurs fois eſt triſte ſans être ſombre & d'une ſimplicité exquiſe. Tout ce chœur feroit d'un très-bon ton s'il ne s'y mêloit ſouvent, & dès la ſeconde meſure, des expreſſions trop pathétiques. Je n'aime gueres non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'eſt un trait joué ſur le mot & qui me paroît déplacé. Mais j'aime fort la maniere dont le

le même chœur repris page 34, s'anime enſuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . . .

. . . .

E vuoi morire o miſera. Cette lugubre pſalmodie eſt d'une ſimplicité ſublime & doit produire un grand effet. Mais la même tenue répétée de la même maniere ſur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide & preſque plate. Il eſt naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle pluſieurs fois de ſuite à la même perſonne; ſi l'on eût donc fait monter la ſeconde fois cette même pſalmodie, ſeulement d'un ſemiton, ſur *dis*, c'eſt-à-dire, ſur *mi* bémol, cela eût pu ſuffire pour la rendre plus naturelle & même plus énergique: mais je crois qu'il falloit un peu la varier de quelque maniere. Au reſte il y a dans la huitieme & dans la dixieme meſure un triton qui n'eſt ni ne peut être ſauvé, quoi qu'il paroiſſe l'être la deuxieme fois par le ſecond violon; cela produit une ſucceſſion d'accords qui n'ont pas un bon fondement & ſont contre les regles. Je ſais qu'on peut tout faire ſur une tenue,

ſur-tout en pareil cas ; & ce n'eſt pas que je déſapprouve le paſſage quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .
. . . .

(Fin d'une obſervation ſur le chœur *fuggiamo*, dont le commencement eſt perdu.)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de conſternation qui, pour ainſi dire, doit être honteuſe & clandeſtine plutôt qu'éclatante & rapide. Si l'Auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réuſſir. . . . .
. . . .

Après le chœur *fuggiamo* j'aurois fait taire entiérement tout l'Orcheſtre, & déclamer le récitatif *ove ſon* avec la ſimple Baſſe. Mais immédiatement après ces mots. *V'è chi t'anca à tal ſegno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une ſymphonie noble, éclatante, ſublime qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceſte ; qui diſpoſât l'Auditeur à ſentir toute l'énergie de ces mots *ah vi ſon io*, trop peu annoncés par les deux

meſures qui précedent. Cette ſymphonie qui auroit offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare ſi moſtra;* la grande idée eut été ſoutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui ſuit *ombre larve* ſur deux mouvemens contraſtés, ſavoir un allegro ſombre & terrible juſqu'à ces mots *non voglio pieta*, & un adagio ou largo plein de triſteſſe & de douceur. Sur ceux-ci, *ſe vi tolgo l'amato conſorte*; M. Gluck qui n'aime pas les rondeaux me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureuſement, en faiſant du reſte de ce monologue la ſeconde partie de l'air, & reprenant ſeulement l'allegro pour finir. . . . .

. . . .

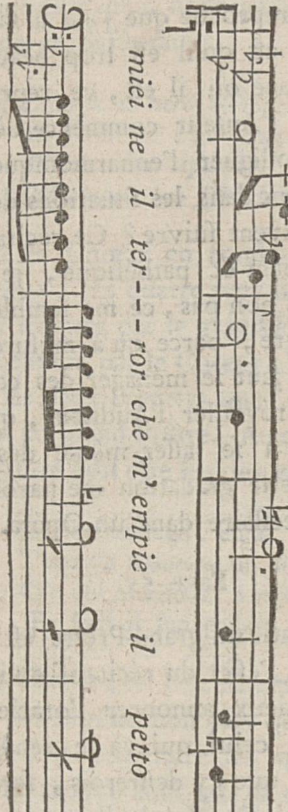
L'air *eterni Dei* me paroît d'une grande beauté, j'aurois deſiré ſeulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expreſſions par des meſures différentes. Deux, quand elles ſont néceſſaires, peuvent former des contraſtes agréables, mais trois c'eſt trop, & cela rompt l'unité. Les oppoſitions ſont bien plus belles & ſont plus

d'effet quand elles ſe font ſans changer de meſure & par les ſeules combinaiſons de valeur & de quantité. La raiſon pourquoi il vaut mieux contraſter ſur le même mouvement que d'en changer, eſt, que pour produire l'illuſion & l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il eſt poſſible, & qu'auſſi-tôt qu'on change le mouvement, l'art ſe décele & ſe fait ſentir. Par la même raiſon, je voudrois que dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il eſt poſſible, qu'on ſe contentât autant qu'on pourroit, des deux ſeules cadences principale & dominante, & qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phraſé & dans les combinaiſons mélodieuſes, que dans une harmonie recherchée & des changemens de ton. . . . .
. . . .

. L'air *io non chiedo eterni Dei*, eſt ſurtout dans ſon commencement d'un chant exquis, comme ſont preſque tous ceux du même Auteur. Mais où eſt dans cet air l'unité de deſſein, de tableau, de caractere? Ce n'eſt point-là, ce me ſemble, un air, mais une ſuite de pluſieurs

airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mere, ce n'eſt pas ce que je déſapprouve. Mais on y change fréquemment de meſure, non pour contraſter & alterner les deux parties d'un même motif, mais pour paſſer ſucceſſivement par des chants abſolument différens : on ne ſauroit montrer dans ce morceau aucun deſſein commun qui le lie & le faſſe un. Cependant c'eſt ce qui me paroît néceſſaire pour conſtituer véritablement un air. L'Auteur après avoir modulé dans pluſieurs tons, ſe croit néanmoins obligé de finir en *E la ſa* comme il a commencé. Il ſent donc bien lui-même que le tout doit être traité ſur un même deſſein & former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paroît pas ſuffiſant pour faire liaiſon entre tous les membres dont il eſt compoſé. J'avoue que le premier changement de meſure rend admirablement le ſens & la ponctuation des paroles. Mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on pou-

voit y parvenir auſſi ſans en changer ; qu'en général ces changemens de meſure dans un même air, doivent faire contraſte & changer auſſi le mouvement ; & qu'enfin celui-ci amene deux fois de ſuite cadence ſur la même dominante, ſorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il ſe peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la derniere meſure de la page 27, me paroît d'une expreſſion bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait ſur la Baſſe & la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languiſſant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, & ſubſtituer la ſixte à la quinte, à-peu-près de la maniere ſuivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propoſe ſeulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des Prêtres d'Apollon).

Le ſeul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, eſt qu'il eſt trop beau. Mais dans la place où il eſt, ce reproche en eſt un. Si l'Auteur commence dès-à-préſent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les ſituations déchirantes qui doivent ſuivre ? Ce récitatif doit être touchant & pathétique, je le ſais bien, mais non pas, ce me ſemble, à un ſi haut degré, parce qu'à meſure qu'on avance, il faut ſe ménager des coups de force pour réveiller l'Auditeur, quand il commence à ſe laſſer même des belles choſes. Cette gradation me paroît abſolument néceſſaire dans un Opéra.

Page 55.

Le récitatif du grand-Prêtre eſt un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle & la majeſté de celui qui va le rendre. La ſeule choſe que j'y deſirerois, ſeroit une annonce qui fût plus brillante que terrible ; car il me ſemble qu'Apollon ne doit ni paroître, ni parler comme Jupiter. Par la même raiſon, je ne voudrois pas donner à ce Dieu qu'on nous repréſente

ſous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de Baſſe-taille. . . . .

Pag. 39. *Dilegua il nero turbine*
Me freme al trono intorno,
O faretrato Apolline
Col chiaro tuo ſplendor.

Tout ce Chœur en rondeau pourroit être mieux ; ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-Prêtre, puis répétés entiers par le Chœur, ſans en excepter les deux derniers que l'Auteur fait dire ſeul au grand-Prêtre. Au contraire le grand-Prêtre doit dire ſeul les vers ſuivans:

Sai che ramingo, eſule,
T'accolſe Admetto un dì,
Che del anfriſo al margine
Tu foſti il ſuo paſtor.

Et le Chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-Prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve auſſi que la réponſe des deux premieres meſures en eſpece d'imitation, n'a pas aſſez de gravité. J'aimerois mieux que tout le Chœur fût ſyllabique.

Au reſte, j'ai remarqué, avec grand

plaiſir la maniere également agréable, ſimple & ſavante dont l'Auteur paſſe du ton de la médiante à celui de la ſeptieme note du ton dans les trois dernieres meſures de la page 39. . . . . . .
Et, après y avoir ſéjourné aſſez longtems, revient par une marche analogue à ſon ton principal, en repaſſant derechef par la médiante dans la 2, 3 & 4e. meſure de la page 43; mais ce que je n'ai pas trouvé ſi ſimple à beaucoup près, c'eſt le récitatif *nume eterno*. pag. 52. . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danſe de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je penſois des Ballets coupant les pieces & ſuſpendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de ſentiment depuis lors ſur cet article, mais il eſt très-poſſible que je me trompe. . . . . :
. . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la Baſſe au récitatif d'Evandre, page 20, 21 & 22. . . . . :

Je trouve encore le Chœur, page 22, beaucoup trop pathétique, malgré les

expreſſions douloureuſes dont il eſt plein : mais les alternatives de la droite & de la gauche, & les réponſes des divers inſtrumens me paroiſſent devoir rendre cette Muſique très-intéreſſante au théâtre. . .

Popoli di Teſſaglia, pag. 24. Je citerai ce récitatif d'Alceſte en exemple d'une modulation touchante & tendre ſans aller juſqu'au pathétique, ſi ce n'eſt tout à la fin. C'eſt par des renverſemens d'une harmonie aſſez ſimple, que M. Gluck produit ces beaux effets. Il eût été le maître de ſe tenir long-tems dans la même route ſans devenir languiſſant & froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . .

EXTRAIT
D'UNE REPONSE
DU PETIT FAISEUR
A SON PRÉTE-NOM,

Sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck.

QUANT au paſſage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner & même à entendre, j'en ſais bien la raiſon : c'eſt que vous ne pouvez rien ſans moi, & qu'en quelque genre que ce puiſſe être, dépourvu de mon aſſiſtance vous ne ferez jamais qu'un ignorant. Vous ſentez du moins la beauté de ce paſſage, & c'eſt déjà quelque choſe ; mais vous ignorez ce qui la produit ; je vais vous l'apprendre.

C'eſt que du même trait, & qui plus eſt, du même accord, ce grand Muſicien a ſu tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires ; ſavoir, la ra-

viſſante douceur du chant d'Orphée, & le *ſtridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela? Un moyen très-ſimple; comme ſont toujours ceux qui produiſent les grands effets. Si vous euſſiez mieux médité l'article *enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il falloit chercher cette cauſe remarquable, non ſimplement dans la nature des intervalles & dans la ſucceſſion des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, & dont les plus grands ou moindres rapports, ſi peu connus des Muſiciens, ſont pourtant, ſans qu'ils s'en doutent, la ſource de toutes les expreſſions qu'ils ne trouvent que par inſtinct.

Le morceau dont il s'agit eſt en *mi* bémol majeur, & une choſe digne d'être obſervée eſt que cet admirable morceau eſt, autant que je puis me le rappeller, tout entier dans le même ton, ou du moins ſi peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reſte, n'ayant plus ce morceau ſous les yeux & ne m'en ſouvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *nò* des furies, frappé &

réitéré de tems à autre pour toute réponſe, eſt une des plus ſublimes inventions en ce genre que je connoiſſe, & ſi peut-être elle eſt due au Poëte, il faut convenir que le Muſicien l'a ſaiſie de maniere à ſe l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet Opéra, l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *nò* ſe répete, quoi qu'il ne ſoit chanté qu'à l'uniſſon ou à l'octave, & ſans ſortir dans ſon harmonie de l'accord parfait juſqu'au paſſage dont il s'agit. Mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diéſée forme un glapiſſement affreux auquel l'oreille & le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même inſtant, le chant d'Orphée redouble de douceur & de charme, & ce qui met le comble à l'étonnement eſt qu'en terminant ce court paſſage, on ſe retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, ſans qu'on puiſſe preſque comprendre comment on a pu nous tranſporter ſi loin & nous ramener ſi proche avec tant de force & de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opere par un paſſage ta-

cite du mode majeur au mineur, & par le retour ſubit au majeur. Vous vous en convaincrez aiſément ſur le Clavecin. Au moment que la Baſſe, qui ſonnoit la dominante avec ſon accord, vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, & paſſez en *mi* bémol tierce mineure : car non-ſeulement cet *ut*, qui eſt la ſixieme note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de ſeptieme diminuée ſur le *re* naturel, & l'accord de ſeptieme diminuée ſur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur ſur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *furie*, *larve*, appartenant également au majeur & au mineur, reſte le même dans l'un & dans l'autre ; mais aux mots *ombre ſdegnoſe*, il détermine tout-à-fait le mode mineur : c'eſt probablement pour n'avoir pas pris aſſez tôt l'idée de ce mode, que vous avez eu peine à entonner juſte ce trait dans ſon commencement ; mais il rentre en finiſſant en majeur ; c'eſt dans cette nouvelle tranſition, à la fin du mot *ſdegnoſe* qu'eſt le grand

effet de ce paſſage, & vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juſte s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'inſtant l'idée du mode majeur pour entonner le *ſol* naturel qui en eſt la médiante.

Cette ſeconde ſuperflue ou ſeptieme diminuée, ſe ſuſpend en paſſant alternativement & rapidement du majeur au mineur, & *vice-verſâ*; par l'alternation de la Baſſe entre la dominante *ſi* bémol & la ſixieme note *ut* bémol, puis il ſe réſout enfin tout-à-fait ſur la tonique dont la Baſſe ſonne la médiante *ſol*, après avoir paſſé par la ſous-dominante *la* bémol portant tierce mineure & triton, ce qui fait toujours le même accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible *re*.

Paſſons maintenant au glapiſſement *nò* des furies ſur le *ſi* bécarre. Pourquoi ce *ſi* bécarre & non pas *ut* bémol comme à la Baſſe? Parce que ce nouveau ſon, quoi qu'en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'eſt pourtant point dans le même ton & en annonce un tout différent. Quel eſt le ton annoncé par ce *ſi* bécarre? C'eſt le ton d'*ut*

d'*ut* mineur dont il devient note ſenſible. Ainſi l'âpre diſcordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait ſentir, gardant pourtant, ce qui eſt admirable, une étroite analogie entre les deux tons : car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins ſavoir, eſt l'analogue correſpondant du *mi* bémol majeur, qui eſt ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'eſt qu'une beauté de convention & n'exiſte que ſur le papier ; puiſque ce *ſi* bécarre n'eſt réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la Baſſe : car comme il ne ſe réſout point comme note ſenſible, mais diſparoît ou redeſcend ſur le *ſi* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la Baſſe, le paſſage & ſon effet ſeroit le même abſolument au jugement de l'oreille. Ainſi toute cette merveille enharmonique n'eſt que pour les yeux.

Cette objection, mon cher Prête-Nom, ſeroit ſolide ſi la diviſion tempérée de l'Orgue & du Clavecin étoit la véritable diviſion harmonique, & ſi les inter-

valles ne ſe modifioient dans l'intonation de la voix ſur les rapports dont la modulation donne l'idée & non ſur les altérations du tempérament. Quoi qu'il ſoit vrai que ſur le Clavecin le *ſi* bécarre eſt l'octave de l'*ut* bémol, il n'eſt pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux ſons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'uniſſon, ni l'octave. Le *ſi* bécarre comme note ſenſible s'éloignera davantage du *ſi* bémol dominante, & s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre ; & l'*ut* bémol, comme ſixieme note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, & ſur laquelle elle va retomber. Ainſi le ſemi ton que fait la Baſſe en montant du *ſi* bémol à l'*ut* bémol, eſt beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *ſi* bémol à ſon bécarre. La ſeptieme ſuperflue que ſemblent faire ces deux ſons ſurpaſſe même l'octave, & c'eſt par cet excès que ſe fait la diſcordance du cri des furies ; car l'idée de note ſenſible jointe au bécarre, porte naturellement la voix plus

haut que l'octave de l'*ut* bémol, & cela eſt ſi vrai que ce cri ne fait plus ſon effet ſur le Clavecin comme avec la voix, parce que le ſon de l'inſtrument ne ſe modifie pas de même.

Ceci, je le ſais bien, eſt directement contraire aux calculs établis & à l'opinion commune, qui donne le nom de ſemi-ton mineur au paſſage d'une note à ſon dièſe ou à ſon bémol, & de ſemi-ton majeur au paſſage d'une note au bémol ſupérieur ou au dièſe inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille & de la bonne-foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous ſeul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle ſur laquelle on a calculé les intervalles eſt à contre-ſens.

Je finirai ces obſervations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'eſt que tout l'effet du paſſage que je viens d'examiner, lui vient de ce que le morceau dans lequel il ſe trouve eſt en mode

majeur : car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée reſtant le même eût été ſans force & ſans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impoſſible & abſurde, & il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le paſſage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés, ſans doute, mais aucune qui fût auſſi ſimple & qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me ſuggérer ſur ce paſſage & ſur ſon explication. Ces grands effets ſe trouvent par le génie qui eſt rare, & ſe ſentent par l'organe ſenſitif, dont tant de gens ſont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas beſoin maintenant de mes analyſes, ſi vous aviez un peu plus médité ſur les réflexions que nous faiſions jadis quand je vous dictois notre Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un eſprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne ſaiſiſſez aucune idée que long-tems après qu'elle s'eſt préſentée à vous, & vous ne voyez aujourd'hui que

ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher Prête-Nom, ne nous brouillons jamais enſemble ; car ſans moi vous êtes nul. Je ſuis complaiſant, vous le ſavez, je ne me refuſe jamais au travail que vous deſirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeller & le tems de m'attendre : mais ne tentez jamais rien ſans mois dans aucun genre, ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce ſoit, ſi vous ne voulez gâter en un inſtant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait juſqu'ici pour vous donner l'air d'un homme penſant.

F I N.

TABLE

DES DIFFERENTES PIECES

contenues dans ce Volume.

PROJET concernant de nouveaux ſignes de Muſique. 5

Diſſertation ſur la Muſique moderne. 27

Eſſai ſur l'Origine des Langues. . . 209

Lettre à M. l'Abbé Raynal. 326

Examen de deux principes avancés par M. Rameau. 333

Lettre à M. Burney, ſuivie d'une Réponſe du Petit-Faiſeur. 375

Fin de la Table.

J. J. ROUSSEAU

TRAITÉ SUR LA MUSIQUE

inches

centimeters

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11 (A)	12	13	14	15
L*	39.12	65.43	49.87	44.26	55.56	70.82	63.51	39.92	52.24	97.06	92.02	87.34	82.14	72.06	62.15
a*	13.24	18.11	-4.34	-13.80	9.82	-33.43	34.26	11.81	48.55	-0.40	-0.60	-0.75	-1.06	-1.19	-1.07
b*	15.07	18.72	-22.29	22.85	-24.49	-0.35	59.60	-46.07	18.51	1.13	0.23	0.21	0.43	0.28	0.19
Density →										0.04	0.09	0.15	0.22	0.36	0.51

	16 (M)	17	18 (B)	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
L*	49.25	38.62	28.86	16.19	8.29	3.44	31.41	72.46	72.95	29.37	54.91	43.96	82.74	52.79	50.87
a*	-0.16	-0.18	0.54	-0.05	-0.81	-0.23	20.98	-24.45	16.83	13.06	-38.91	52.00	3.45	50.88	-27.17
b*	0.01	-0.04	0.60	0.73	0.19	0.49	-19.43	55.93	68.80	-49.49	30.77	30.01	81.29	-12.72	-29.46
Density	0.75	0.98	1.24	1.67	2.04	2.42									

D50 Illuminant, 2 degree observer

Golden Thread

Colors by Munsell Color Services Lab

Don Williams